

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN
DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA III



TESIS DOCTORAL

**La concepción de la literatura en la obra de Carmen
Martín Gaité: de la teoría literaria a la práctica
funcional. Un modelo comunicativo**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTORA

PRESENTADA POR

Mónica Fuentes del Río

DIRECTOR

Joaquín María Ignacio Aguirre Romero

Madrid, 2017

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN

DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA III



Tesis doctoral

**LA CONCEPCIÓN DE LA LITERATURA
EN LA OBRA DE CARMEN MARTÍN GAITE:
DE LA TEORÍA LITERARIA A LA PRÁCTICA
FICCIONAL. UN MODELO COMUNICATIVO**

**Doctoranda:
Mónica Fuentes del Río**

**Director:
Dr. Joaquín María Ignacio Aguirre Romero**

Madrid, 2015

ÍNDICE

	<u>Págs.</u>
RESUMEN	5
ABSTRACT	8
INTRODUCCIÓN	11
 CAPÍTULO 1. CARMEN MARTÍN GAITE Y LA GENERACIÓN DE MEDIO SIGLO	 27
1.1. Bosquejo autobiográfico	27
1.2. La Generación de Medio Siglo	67
 PARTE I. LA TEORÍA LITERARIA DE CARMEN MARTÍN GAITE. UN MODELO COMUNICATIVO	
 CAPÍTULO 2. LA TEORÍA LITERARIA DE CARMEN MARTÍN GAITE	 80
2.1. El concepto de la literatura	80
2.1.1. Literatura y vida. Ficción y realidad	82
2.1.2. La relación entre literatura y tiempo	116
2.1.3. El carácter lúdico de la literatura	127
2.1.4. El efecto narcótico de la literatura	143
2.1.5. El carácter hedonista de la literatura	145
2.1.6. El ejercicio de la libertad individual	146
2.1.7. Literatura e infancia	147
2.1.8. Literatura y mujer	152
2.1.9. Literatura y cine	177
2.1.10. El concepto de la literatura en la sociedad actual	183
2.2. La escritura y el escritor. La creación literaria	188
2.2.1. El origen de la escritura	188
2.2.2. El oficio de escribir	201
2.2.3. El escritor	209
2.2.4. El germen del escritor	212
2.2.5. La mirada del escritor	215
2.2.6. La presencia del escritor en la obra	221
2.2.7. Carmen Martín Gaité como escritora	226
2.2.8. La escritura y el escritor en la sociedad actual	255
2.3. La lectura y el lector. La recepción y la interpretación de la obra literaria	261
2.3.1. El origen de la lectura	261
2.3.2. La lectura	266
2.3.3. El lector	273
2.3.4. La interpretación de la obra	274
2.3.5. Carmen Martín Gaité como lectora	280
2.3.6. La lectura y lector en la sociedad actual	287
2.4. La obra literaria. El proceso de escribir. El arte de narrar	289
2.4.1. La obra literaria	289
2.4.2. La narración	295
2.4.3. El diálogo. Habla y escritura	300
2.4.4. El proceso de escribir	315
2.4.5. El arte de narrar	328
2.5. La importancia del <i>logos</i> . La fe en la palabra. El lenguaje literario	364
2.5.1. La importancia del <i>logos</i> . El orden frente al caos	364
2.5.2. La fe en la palabra y en el pensamiento	372
2.5.3. El descrédito y el descuido de la palabra en la sociedad actual	374
2.5.4. La riqueza del lenguaje. La necesidad de cuidarlo	376
2.5.5. El lenguaje literario. Su importancia y contribución en la obra	379

2.6. La crítica literaria. <i>Texto sobre texto</i>	381
2.6.1. La crítica literaria.	382
2.6.2. El crítico literario	385
2.6.3. Carmen Martín Gaité como crítica literaria	387
2.6.4. La crítica literaria en la sociedad actual	405
2.6.5. El periodismo y los medios de comunicación	410
2.7. La traducción. La recreación del texto	422
2.7.1. La traducción o versión. La recreación del texto	422
2.7.2. La labor del traductor	424
2.7.3. El arte de traducir	427
2.7.4. Carmen Martín Gaité como traductora	431
2.7.5. La traducción en la sociedad actual	438
CAPÍTULO 3. LA EXPRESIÓN DE LA TEORÍA LITERARIA	442
3.1. La expresión, portadora de mensaje	443
3.2. Un ejercicio de Retórica	450
3.3. El lenguaje de Carmen Martín Gaité	461
3.4. Los géneros literarios y no literarios	464
 PARTE II. DE LA TEORÍA LITERARIA A LA PRÁCTICA FICCIONAL	
CAPÍTULO 4. LA PRÁCTICA FICCIONAL DE CARMEN MARTÍN GAITE	470
4.1. El concepto de la literatura	478
4.2. La escritura y el escritor. La creación literaria	588
4.3. La lectura y el lector. La recepción y la interpretación de la obra literaria	620
4.4. La obra literaria. El proceso de escribir. El arte de narrar	631
4.5. La importancia del <i>logos</i> . La fe en la palabra. El lenguaje literario	828
4.6. La crítica literaria. <i>Texto sobre texto</i>	844
4.7. La traducción. La recreación del texto	846
 CAPÍTULO 5. CONCLUSIONES	849
 BIBLIOGRAFÍA	862

RESUMEN

“La concepción de la literatura en la obra de Carmen Martín Gaité: de la teoría literaria a la práctica ficcional. Un modelo comunicativo” investiga en la obra literaria y ensayística de esta escritora española (1925-2000) sus reflexiones sobre la literatura, considerada un acto comunicativo. La autora, miembro de la Generación del Medio Siglo, comenzó a escribir poesía y cuentos, géneros que no abandonó durante su vida, aunque dedicó la mayor parte de su creación literaria a la novela. Durante su trayectoria, que se prolonga durante más de cincuenta años, escribió también teatro, y simultaneó su creación literaria con diversas investigaciones históricas, la escritura de ensayos, la traducción, la crítica literaria y la elaboración de artículos y colaboraciones periodísticas, las adaptaciones de obras teatrales, la labor como prologuista y conferenciante, otras colaboraciones editoriales y la elaboración de guiones para series de televisión de ficción y películas. Diversos galardones avalan su maestría como escritora; por ejemplo, el Premio Nadal, el Nacional de Literatura, el Nacional de las Letras Españolas y el Príncipe de Asturias de las Letras, entre otros.

1. OBJETIVOS

Esta investigación surge con el objetivo de exponer las aportaciones de la autora acerca del hecho literario desde todos los puntos de vista del mismo, es decir, pretende dar respuesta a los interrogantes que definen la ficción en su condición de acto comunicativo: quién cuenta, por qué, a quién, qué, dónde, cuándo y cómo. Esta tesis pretende demostrar los siguientes objetivos:

1. Las ideas de la escritora sobre la ficción, recogidas de manera fragmentaria en su producción no ficticia, constituyen una teoría de la comunicación acerca de la literatura, considerada un acto comunicativo.
2. Sus obras ensayísticas que contienen sus reflexiones sobre la literatura ejemplifican de forma práctica sus consideraciones teóricas.
3. Sus obras literarias son reflejo de sus reflexiones sobre la ficción y la creación literaria, es decir, su práctica ficcional ejemplifica su teoría literaria.
4. Vida y literatura se funden y retroalimentan en el conjunto de su producción.

5. Sus distintas facetas creadoras –escritora de obras literarias (poesía, cuento, teatro y novela); ensayista; crítica literaria y autora de artículos periodísticos; traductora; investigadora de Historia; guionista de ficción para televisión y cine; y prologuista de libros de otros autores, literarios o no– también se nutren unas de otras y se influyen mutuamente, lo cual se refleja en las diferentes creaciones.

2. METODOLOGÍA

Según los objetivos anteriores, se han seguido los siguientes pasos:

1. Se ha realizado un análisis de contenido de las obras ensayísticas de la autora, conferencias, artículos, críticas literarias, prólogos y anotaciones de sus cuadernos, en los que expone de manera fragmentaria sus consideraciones teóricas sobre la literatura.
2. Se han compuesto, ordenado y organizado sus reflexiones sobre la ficción. Por tanto, se exponen los conceptos de la autora sobre los elementos que intervienen en la literatura, considerada un acto comunicativo: la escritura y el escritor, la lectura y el lector, la obra literaria y el arte de narrar, la importancia del *logos* y el lenguaje literario, la crítica literaria y la traducción.
3. Se ha realizado un análisis de la forma o expresión de las obras ensayísticas que contienen su teoría literaria.
4. Se han analizado sus obras literarias desde el punto de vista del contenido y de la forma, para demostrar que la práctica ficcional de la autora ejemplifica su teoría literaria.
5. Se han estudiado otros documentos, como entrevistas a la escritora, artículos y críticas literarias sobre su obra, y otras investigaciones, publicaciones y artículos sobre la autora.

3. RESULTADOS

Para la autora, la literatura es un ciclo comunicativo, vital e infinito, que se transmite de generación en generación y que se retroalimenta y se reinventa de forma continua e ininterrumpida. Del mismo modo, toda la producción de Martín Gaité es circular, porque sus distintas facetas creadoras se influyen mutuamente. La literatura es sinónimo de vida y superación del olvido y de la muerte, mediante la memoria, y

está dotada de realidad. Literatura y vida se influyen mutuamente y las fronteras entre ambas son escasas. La ficción tiene una finalidad didáctica y un carácter lúdico, narcótico y hedonista; es una aventura, un viaje y un juego, y supone libertad y transgresión. Estas son algunas de las razones originarias de la lectura y de la escritura. El lector desempeña una función activa en la interpretación de la obra literaria, como su interlocutor. Por este motivo, el escritor debe escribir teniendo en cuenta el arte de narrar, para que la obra literaria convenza, emocione, apasione, sorprenda e interese al lector. Por tanto, la importancia del *logos*, de la palabra, como dadora de vida y conformadora del pensamiento, es fundamental. Crítico y traductor, con distintos matices, desempeñan también la función de lector y escritor.

4. CONCLUSIONES

Esta investigación demuestra todos los objetivos o premisas con los que partía. Las ideas de la autora sobre la literatura constituyen una teoría literaria, expuesta en sus obras ensayísticas, cuya expresión ejemplifica sus consideraciones teóricas sobre el arte de narrar. Además, su práctica ficcional y sus distintas facetas creadoras son un fiel reflejo de su teoría literaria. Vida y literatura se funden y nutren en su producción y en sus distintas labores creativas: obras literarias, ensayos, traducciones, críticas literarias y artículos periodísticos, investigaciones históricas, guiones de series y películas de ficción, y prólogos, entre otras.

ABSTRACT

"The conception of literature in the work of Carmen Martín Gaité: from literary theory to the practice of fiction. A communicative model " examines within the literary work and essays of this Spanish novelist (1925-2000) their reflections on the literature, considered a communicative act. The author, who was a member of the Half-century Generation, began writing poetry and stories, genres ever-present in her life, although she dedicated to the novel the most part of her literary creation. During her career, which prolonged over fifty years, also wrote theatrical work, and alternated literary creation with several historical researches, writing of essays, translation, literary criticism, journalistic articles and collaborations, adaptations of theatrical works, the work as a prologue writer and lecturer, other editorial collaborations and the production of scripts for fictional TV shows and films. Several awards confirm her mastery as a writer; for example, Premio Nadal, Premio Nacional de Literatura, Premio Nacional de las Letras Españolas and Premio Príncipe de Asturias de las Letras, among others.

1. OBJECTIVES

This research arises with the objective to expose the contributions of the author to the literary fact from all points of view, in other words, it aims to provide an answer to the questions which define the fiction as a communicative act: who, why, who, what, where, when and how. This thesis aims to demonstrate the following objectives:

1. Writer's ideas about fiction, collected gradually in her non fiction production, constitute a theory of communication about literature, considered a communicative act.
2. Her essays containing their reflections on the literature exemplify her theoretical considerations in a practical way.
3. Her literary works mirror their reflections on the fiction and literary creation, in other words, her practice of fiction exemplifies her literary theory.
4. Life and literature merge into each other and feedback in the whole of her production.
5. Her different creative facets –writer of literary works (poetry, short stories, drama and novel); essayist; literary critic and author of newspaper

articles; translator; history researcher; screenwriter for television and cinema; and prologue writer of other authors' books, literary or not– will also nourish each other and influence mutually, which is reflected in her different creations.

2. METHODOLOGY

According to the above targets, these steps have been followed:

1. It has been developed a content analysis of author's essays, conferences, articles, literary criticism, prologues and annotations of her notebooks, in which she introduces gradually her theoretical considerations about literature.
2. It has been composed and organized her reflections on the fiction. Hence author's concepts about the elements involved in literature considered a communicative act: the writing and the writer, the reading and the reader, the literary work and the art of storytelling, the importance of *logos* and literary language, literary criticism and translation.
3. It has been developed a form analysis of essays which contain her literary theory.
4. It has been analyzed her literary works from the point of view of content and form in order to demonstrate that the practice of author's fiction exemplifies her literary theory.
5. It has been studied other documents, such as interviews with the writer, literary articles and reviews about her work, and other researches, publications and articles on the author.

3. RESULTS

For the author, literature is a communicative cycle, vital and infinite, which is passed down from generation to generation, is fed back and reinvents itself continuous and uninterruptedly. In the same way, the entire production of Martín Gaité is circular, because her different creative facets influence one another. Literature is synonymous for life and overcoming of oblivion and death, through memory, and is endowed with reality. Literature and life are mutually influenced and the boundaries between both are scarce. Fiction has a didactic purpose and a playful nature, narcotic and hedonistic; is

an adventure, a journey and a game, and implies freedom and transgression. These are some of the originating reasons in the reading and writing. The reader plays an active role in the interpretation of the literary work, as his interlocutor. Consequently, the writer must write taking into account the art of storytelling, to create a literary work able to convince and cause excitement, passion, surprise and interest to the reader. Therefore, the importance of *logos*, the word, as giver of life and forming the thought, is essential. Critic and translator, with different nuances, also play the role of reader and writer.

4. CONCLUSIONS

This research demonstrates all of the objectives or premises established from the starting point. Author's ideas about literature constitute a literary theory, exposed in her essays, whose expression exemplifies her theoretical considerations on the art of storytelling. In addition, her practice of fiction and her different creative skills and facets are an accurate reflection of her literary theory. Life and literature merge into each other throughout her production and in her range of creative works: literary works, essays, translations, literary criticism and newspaper articles, historical researches, scripts for TV series and feature films, and prefaces, among others.

INTRODUCCIÓN

“La concepción de la literatura en la obra de Carmen Martín Gaité: de la teoría literaria a la práctica ficcional. Un modelo comunicativo” surge con el objetivo de exponer las aportaciones de la autora acerca del hecho literario desde todos los puntos de vista del mismo. De esta forma, la investigación pretende dar respuesta a los interrogantes que definen la ficción en su condición de acto comunicativo. Una labor que lleva a cabo la propia escritora en la composición de su ensayo *El cuento de nunca acabar* (1983), cuyo tema central es precisamente la creación literaria:

... las preguntas de los montones que han resultado son:

- 1.- ¿Quién es el narrador?
- 2.- ¿A quién se dirige?
- 3.- ¿Por qué se cuenta?
- 4.- ¿Dónde cuenta?
- 5.- ¿Cuándo cuenta?
- 6.- ¿Cómo cuenta?
- 7.- ¿Qué cuenta?¹

A estas preguntas que la autora se plantea en la elaboración de su principal obra dedicada a lo fantástico pretende responder también esta investigación, cuyo objetivo es demostrar que las aportaciones de esta autora sobre lo ficticio, recogidas de forma fragmentaria en toda su producción, constituyen una teoría de la comunicación acerca de la literatura, ya que la autora concede a esta un tratamiento de acto comunicativo. Además, en las siguientes páginas se pondrá de manifiesto que sus creaciones ejemplifican de forma práctica sus consideraciones teóricas acerca de la ficción, de manera que forma y contenido transmiten el mismo mensaje, lo que representa una muestra significativa de su modelo de comunicación.

¹ Martín Gaité, Carmen: “Tras la pregunta”, en *El cuento de nunca acabar*, Barcelona, Anagrama, 1988, pág. 55.

Esta tesis doctoral parte de la investigación titulada “La concepción de la literatura en la obra de Carmen Martín Gaité”,² que supone un primer acercamiento a una parte de la producción de la autora y en la que se analizaban las obras de ensayo, conferencias, artículos, crítica literaria y anotaciones de los cuadernos de la autora, donde ella exponía de forma fragmentaria sus reflexiones sobre el quehacer literario. Partiendo de este análisis de su creación no literaria, tanto su fondo como su forma, se llegaba a dos conclusiones fundamentales: la primera, referente a sus reflexiones sobre el quehacer literario, la idea de que la literatura constituye un ciclo comunicativo vital, perenne e infinito; y la segunda, alusiva a la propia escritora, el carácter cíclico de su teoría literaria y de su obra, en la que fondo y forma comunican el mismo mensaje.

En esta investigación se profundiza en la parte dedicada a la teoría literaria de Carmen Martín Gaité, expuesta en su producción ensayística, y, como novedad, en una segunda parte, se analiza su obra literaria, con el objetivo de demostrar que su literatura es también fiel reflejo de sus ideas teóricas sobre la ficción. Además, se demostrará otra idea ya apuntada en la investigación anterior, es decir, el hecho de que la vida, la obra y la creación de Martín Gaité, en sus distintas facetas –ensayista, conferenciante, crítica literaria, traductora y escritora de ficción– se funden y retroalimentan, es cíclica, hasta el punto de que esta evidencia es una prueba más del carácter vital, cíclico y eterno que la escritora confiere a la literatura y a la narración.

Con objeto de responder a los interrogantes mencionados anteriormente, la investigación se ha dividido en dos partes claramente diferenciadas: la primera, dedicada a la exposición y el análisis de la teoría literaria de Carmen Martín Gaité, comentada de forma fragmentaria en su producción ensayística; y la segunda, centrada en la práctica ficcional de la autora. La primera parte, titulada “La teoría literaria de Carmen Martín Gaité. Un modelo de

² Fuentes del Río, Mónica: *La concepción de la literatura en la obra de Carmen Martín Gaité*, tesina defendida como proyecto de investigación del Diploma de Estudios Avanzados (DEA), 2004, Departamento de Filología Española III, Facultad de Ciencias de la Información, Universidad Complutense de Madrid.

comunicación”, incluye, a su vez, dos partes: un capítulo –capítulo 2–, formado por siete epígrafes, sobre la concepción de la literatura desde los distintos elementos comunicativos; y otro capítulo –capítulo 3– que versa sobre la expresión de la teoría literaria y demuestra la hipótesis de la que parte esta investigación: el hecho de que las propias obras ensayísticas en las que Martín Gaité explica sus aportaciones teóricas acerca de lo ficticio son ejemplo de las mismas. La segunda parte de la investigación, titulada “De la teoría literaria a la práctica ficcional”, analiza la obra de ficción de la autora, en especial, su narrativa, aunque también, en menor medida, la poesía y el teatro, desde los distintos elementos comunicativos de su teoría literaria, con el objetivo de demostrar la otra hipótesis de esta investigación: el hecho de que la práctica ficcional de Martín Gaité es reflejo de sus reflexiones teóricas sobre el quehacer literario.

Esta investigación comienza con un capítulo inicial –el capítulo 1– dedicado al bosquejo autobiográfico y a la generación de escritores coetánea a la autora, la denominada Generación de Medio Siglo, en la que se explican los datos biográficos relacionados con su reflejo en las obras literarias de la escritora, como material narrativo de su producción. Es significativo, ya que en Martín Gaité vida y literatura se entremezclan y funden. Después empieza la parte dedicada a la exposición y el análisis de la teoría literaria de Carmen Martín Gaité, dividida en dos capítulos: el capítulo 2, con las reflexiones de la autora sobre el quehacer literario; y el capítulo 3, con el análisis de la expresión de la teoría literaria en las obras de ensayo de la escritora.

El capítulo 2 está dividido, a su vez, en siete epígrafes, correspondientes a los distintos elementos de la literatura como acto comunicativo: en el primer epígrafe se explica la concepción de la literatura, que aúna diversos aspectos que afectan tanto al emisor como al receptor de la obra; el segundo está dedicado a la escritura y al escritor (emisor); el tercero trata sobre el otro elemento que participa en la comunicación literaria, es decir, el lector (receptor y situación); en el cuarto epígrafe se exponen el mensaje, el arte de narrar y el proceso de escribir, o lo que es lo mismo, el qué, el cuándo, el dónde y el cómo

de la narración (mensaje, canal y contexto); precisamente este último, el *logos* o el lenguaje (código) es el tema central del quinto epígrafe; y en los dos últimos se halla un paso más en la recepción del texto, por un lado, la crítica y el crítico, y, por otro, como novedad en esta investigación, la traducción y el traductor, ambos en su doble vertiente de lector y escritor, aunque con matices.

Este mismo orden y criterio en la exposición de la teoría literaria de la autora, recogida en el capítulo 2, se sigue en la segunda parte de esta investigación, es decir, en el capítulo 4, dedicado al análisis de la práctica ficcional de Martín Gaité, que demuestra otra de las premisas o hipótesis de la que parte esta investigación: el hecho de que sus obras literarias son reflejo de sus reflexiones sobre la ficción y la creación literaria. Ambos están divididos en siete epígrafes, correspondientes a los distintos elementos de la literatura como acto comunicativo. La explicación a esta clasificación la ofrece la propia creadora, en alusión al proceso de elaboración de su obra de ensayo *El cuento de nunca acabar*, dedicada al quehacer literario.

¿Acaso el argumento de lo contado es separable del narrador que lo cuenta y del interlocutor –soñado o real– a quien se lo cuenta? ¿Y puede aislarse todo esto de los motivos y de la situación que, a su vez, condicionan tanto la relación entre el que cuenta y el que oye como la forma que va tomando el cuento? Pues claro que no, y no hay mejor ejemplo que las desviaciones que a cada momento sufre el mío. Así que no me queda más remedio que descartar cualquier método, meterme en la confusión y aceptar de antemano que cuando tire de una cereza van a salir muchas más enredadas.³

Al igual que la producción literaria de la autora, al hilo de sus aportaciones sobre lo fantástico y la fantasía, esta investigación demostrará que la respuesta a esos interrogantes es negativa, debido al hecho de que lector y escritor son interdependientes y configuran el mensaje, la obra literaria, cuya escritura e interpretación dependen también de los otros elementos de la comunicación, como la situación, el canal, el código y el contexto. Las conclusiones de esta investigación están expuestas en el capítulo 5.

³ *Ibidem*, págs. 58-59.

Siguiendo las ideas de la autora sobre el carácter abierto de los textos y teniendo en cuenta que sus obras son muestras de su teoría, como reflejo de las mismas, esta investigación surge con idéntica pretensión, es decir, desde la consideración de que se trata de un acercamiento y una aproximación a sus ideas, una interpretación de su obra, entre las muchas posibles.

Empiezo por no estar de acuerdo con el tono doctoral con que hablan todos estos señores de los ensayos que llevo leídos sobre la narración. Se tiene que contar de otra manera cómo se cuentan las cosas, no usar clichés, no poner gráficos, no aguantar esta forma profesoral de escribir y reflexionar sobre un tema tan vivo. Lo disecan y congelan. ¿Quién puede leer con placer estos libros?... Esos libros como el de *Morfonovela*⁴ no tienen fisuras, te cierran la puerta en las narices para la participación, son libros de texto, en bloque, no te tienden mano ninguna. Agobian, aunque a veces te hagan sugerencias útiles, porque no te dan desahogo para que insertes tú las tuyas. Hay que tender a escribir de otra manera menos definitiva, más rota.⁵

En el mismo sentido, la elaboración de esta investigación puede ser considerada –al menos, esa es su pretensión– como una muestra de las aportaciones teóricas de la escritora acerca de lo ficticio.

El momento en que el narrador empieza a estar involucrado en la historia que narra es el momento más delicado y clave de las buenas narraciones. Tiene que estar dando a entender con su mera existencia, con su latido para quien le escucha y de pronto se lo imagina implicado en la intriga aquella de alguna manera, que la versión aquella no es objetiva y repetible, sino única, versión exclusiva también de ese momento en que se cuenta, de esa circunstancia que promueve el contarla. El hablante está dando así la mano de una parte a la historia y de otra al interlocutor a quien vincula de modo único e intransferible con esa historia que también quizá sepan otros pero no de la misma manera.⁶

La primera parte de esta investigación, sobre la teoría literaria de Carmen Martín Gaité, está basada en el análisis de las obras ensayísticas o

⁴ Se refiere probablemente al libro al que alude en sus anotaciones fechadas en el día anterior, es decir, a Pérez Gallego, Cándido: *Morfonovelística: (hacia una sociología del hecho novelístico)*, Madrid, Fundamentos, 1973.

⁵ Martín Gaité, Carmen: *Cuadernos de todo*, Barcelona, Random House Mondadori, S. A., 2002, págs. 239 y 241.

⁶ *Ibidem*, pág. 251.

periodísticas de la autora que versan sobre lo ficticio, en especial, aquellas cuyo tema central es precisamente el quehacer literario, como *Tirando del hilo* (2006), *Cuadernos de todo* (2002), *Pido la palabra* (2002), *Agua pasada* (1993), *Desde la ventana* (1987), *El cuento de nunca acabar* (1983) y *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas* (1973). Los tres primeros libros fueron publicados después del fallecimiento de su creadora, por tanto, su contenido es fruto de la selección de otros autores, con la finalidad de dar a conocer al público parte de la producción inédita de la escritora o unificar y revisar su extensa obra.

El primero, *Tirando del hilo*, es una recopilación de aproximadamente doscientos artículos periodísticos y críticas literarias publicados en prensa escrita entre marzo de 1949 y mayo de 2000, cuyo criterio de ordenación es cronológico; el segundo contiene una selección de reflexiones, comentarios y fragmentos de algunas obras procedentes de sus “cuadernos de todo” –de ahí, el título del libro–, cuya existencia es conocida por el asiduo lector de su producción, pero cuyo contenido resulta en su mayor parte inédito y de gran valía, ya que constituyen el germen de toda su obra y revelan su taller de escritora, dado que la autora ensaya en ellos, a modo de boceto, parte de sus creaciones literarias, con notas, ideas y fragmentos, que después reelaborará para su publicación definitiva; y el tercero, *Pido la palabra*, reúne veinticinco conferencias escritas y pronunciadas por Martín Gaité en distintos momentos de su vida y publicadas por primera vez.

Respecto a las obras ensayísticas publicadas en vida de la escritora, *Agua pasada* es una compilación de artículos, críticas literarias, prólogos y discursos, seleccionados en esta ocasión por la propia autora y cuyo hilo de conexión es el paso del tiempo.⁷ “El trabajo (en que me he metido este otoño, por sugerencia de Jorge Herralde) de revisar viejas carpetas para seleccionar mis artículos mejores, me produjo al principio un agobio que se va diluyendo a medida que avanzo, como cuando se rotura un camino entre la maleza. No me

⁷ Así lo destaca también José Teruel Benavente, en “Carmen Martín Gaité, articulista”, en Martín Gaité, Carmen: *Tirando del hilo* (ed. José Teruel), Madrid, Siruela, 2006, pág. 21.

acordaba de haber escrito tanto, la verdad, y eso que voy dejando mucho fuera. Pero es que, claro, hay que considerar también que son muchos años de vicio. Años descabalados, porque no me atengo a criterios cronológicos de ordenación, pero, al fin y al cabo, tiempo a las espaldas”.⁸

Los propios títulos, tanto de dicha obra, como de algunos de sus capítulos y textos, son reflejo del tema central de esta selección de artículos, críticas literarias, prólogos y discursos, es decir, el paso del tiempo, uno de los conceptos importantes de toda su producción y expuesto en su teoría literaria, por su estrecha relación con la ficción. “Agua pasada”, “Andando el tiempo”, “Vivir para ver” y “Gente que se fue” son algunos ejemplos. Ya en la nota preliminar, fechada el 5 de noviembre de 1992, la autora alude a algunos de los temas frecuentes en su producción ensayística y en sus reflexiones sobre el quehacer literario: la lectura, la escritura, la literatura y la vida.

Si los escritos seleccionados guardan una relación coherente entre sí, el hilo que los cose es precisamente el paso del tiempo, tema presente en casi todos ellos. También queda patente mi respeto a los muertos, ya se trate de gente a quien oí la voz o me tendió su palabra a través del texto. Y, por supuesto, mi afición encendida al estudio por libre, mi condición intrínseca de autodidacta, a despecho de tener leída una tesis doctoral. Mi padre, de quien hablo muchas veces en estos escritos, quería que yo hubiera sido catedrático, en vista de mi buen expediente universitario. Pero ahora pienso que, si hubiera conseguido una cátedra, tal vez no seguiría conservando de forma tan apasionada el afán por atar cabos, por completar el rompecabezas y por estudiar lo que no sé.⁹

Otras obras ensayísticas publicadas en vida de la escritora y analizadas en la primera parte de esta investigación son: *Desde la ventana* (1987), *El cuento de nunca acabar* (1983) y *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas* (1973). La primera obra está dedicada a la relación entre literatura y mujer, y versa sobre si existe un discurso femenino o no. Precisamente el título de esta obra ensayística, formada por un conjunto de artículos, alude a la ventana, objeto que durante siglos ha permitido a la mujer ver el exterior desde

⁸ Martín Gaité, Carmen: “Nota preliminar”, en *Agua pasada*, Barcelona, Anagrama, 1993, pág. 7.

⁹ *Ibidem*.

el interior, ocultarse tras los visillos, que también dejan entrar la luz, y, sobre todo, soñar y fantasear con otra vida, distinta a la cotidianidad que oprime y no satisface; se trata, por tanto, de un elemento liberador para las mujeres, “las mujeres ventaneras”. Este es uno de los temas frecuentes de su producción ensayística y literaria. *El cuento de nunca acabar* es la obra más importante de Martín Gaité que contiene sus reflexiones sobre el quehacer literario. Se trata de un ensayo, aunque está narrado como si fuera un cuento o una obra narrativa. Por último, *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas* es un conjunto de artículos publicados en revistas y diarios, cuyo criterio de selección por la escritora era el hecho de compartir una temática común, la necesidad de interlocución,¹⁰ uno de los conceptos esenciales de su teoría literaria, que también está presente en su obra de ficción.

La elección de todos estos libros como objeto de análisis de la primera parte de la investigación estriba en el hecho de ser los que contienen la exposición sobre su teoría literaria. Sin embargo, también se han analizado las otras obras ensayísticas de la autora, ya que en todas ellas menciona, de forma fragmentaria, reflexiones sobre el quehacer literario; de hecho, es frecuente que se cite a sí misma, unas veces de forma literal, y otras, con ligeras modificaciones. Por ejemplo, *Visión de Nueva York* (2005), publicado también de forma póstuma. En la nota preliminar de esta obra, su hermana, Ana María Martín Gaité comenta la esencia de esta publicación:

En el río revuelto de sus muchos papeles, un buen día me topé en nuestra casa de El Boalo con este cuaderno de *collages*, que me hizo ver Nueva York de un modo totalmente suyo, personal e intransferible. Me encantó el hallazgo, pero no me sorprendió. Desde niña, ilustraba sus cuadernos escolares y siempre en sus manuscritos se han mezclado las letras, los dibujos y el rompecabezas de sus *collages*. El mundo de la fantasía que tanto formó parte de su vida cotidiana y literaria, se unía en original amalgama en todo lo que creaba. Este es un ejemplo claro de ese cóctel creativo.¹¹

¹⁰ Así lo destaca también José Teruel Benavente en “Carmen Martín Gaité, articulista”, en Martín Gaité, Carmen: *Tirando del hilo* (ed. José Teruel), Madrid, Siruela, 2006, pág. 21.

¹¹ Martín Gaité, Carmen: “Nota preliminar”, en *Visión de Nueva York*, Madrid y Barcelona, Ediciones Siruela y Círculo de Lectores, respectivamente, 2005, pág. 11.

Esta obra, al igual que *Cuadernos de todo*, aunque en menor medida, ayuda a comprender y a rastrear el proceso de escritura de Martín Gaité, así como su experiencia vital. La autora elabora este *collage* y escribe estas anotaciones en uno de sus viajes a Nueva York, ciudad que será importante en algunas de sus obras literarias.

Otras obras de ensayo analizadas son, por ejemplo, *Usos amorosos del dieciocho en España* (1972), *Usos amorosos de la postguerra española* (1987) y *Esperando el porvenir. Homenaje a Ignacio Aldecoa* (1994). Las dos primeras son el resultado de una investigación histórica sobre las costumbres amorosas en dos épocas distintas y están jalonadas de reflexiones sobre, por ejemplo, la influencia de la literatura en la vida o la relación entre mujer y ficción, ideas destacadas de su teoría literaria, contadas con un tratamiento narrativo. Y la tercera, *Esperando el porvenir. Homenaje a Ignacio Aldecoa* es la recopilación del ciclo de cuatro conferencias que pronunció la autora en la Fundación Juan March, de Madrid, en 1994, como homenaje a su amigo y escritor de su misma generación, en el vigésimo quinto aniversario de su prematuro fallecimiento, cuyo papel fue determinante en su trayectoria como creadora de ficción. Precisamente el hecho de preservar su memoria a través de la palabra es otro de los conceptos importantes de su teoría literaria.

Otro de los libros mencionados con frecuencia en su producción es *Macanaz, otro paciente de la Inquisición* (1975), la segunda y definitiva edición, revisada, de *El proceso de Macanaz: historia de un empapelamiento* (1970), fruto de la investigación histórica de Martín Gaité sobre don Melchor de Macanaz, personaje del siglo XVIII español, procesado por la Inquisición. Como la misma autora ha comentado en algunas ocasiones su labor investigadora, a la que dedicó bastantes años de su vida, fue fundamental para su literatura, lo que demuestra que toda su producción y todas sus creaciones, en sus distintas facetas, se retroalimentan. Por este motivo, junto a las citadas obras ensayísticas, se han analizado sus colaboraciones periodísticas y editoriales, así como su labor de crítica literaria, de traductora y de prologuista, reflejo también de las ideas de su teoría literaria. Además, se incluyen referencias a

algunas de las entrevistas mantenidas con diversos medios de comunicación, en las que la autora destaca los temas más importantes de su universo y de su creación, en sus distintas facetas, entre ellas, sus ideas sobre el quehacer literario. Este hecho demuestra la coherencia del conjunto de su producción y de Martín Gaité como creadora.

Las aportaciones de la autora sobre lo literario y la literatura aparecen recogidas de forma fragmentaria en sus artículos periodísticos, críticas literarias, ensayos, conferencias, prólogos, discursos, comentarios y reflexiones, de manera que la labor investigadora de la primera parte ha consistido en recomponer el mensaje cifrado pieza a pieza como si fuera un puzle, lo que constituye la primera muestra de su teoría literaria y comunicativa, porque, según Martín Gaité, el lector lleva a cabo este trabajo de interpretación, al igual que el crítico, aunque este da un paso más al reinventar y recrear a partir de la lectura. Esta investigación es fruto de estos dos procesos, ya que concluye con la creación de un nuevo texto surgido de la obra de la escritora.

Como indica el título de su principal ensayo acerca de la literatura, lo ficticio es “el cuento de nunca acabar”, al igual que el análisis de esta materia. Ella misma lo reconoce en uno de los siete prólogos de ese libro, dada la naturaleza de la investigación.

Bautizo, pues, estos apuntes míos, aun antes de ponerme a ordenarlos, con un título que, más que a su contenido, alude a su condición irremediablemente fragmentaria. Porque, aunque es probable que el cuento de ahora llegue a acabarlo si lo empiezo – como parece que estoy haciendo ya– sospecho que se tratará de un final contingente y no realmente necesario. Y, por supuesto, estoy convencida de que quedará incompleto, aun cuando tenga la impresión de haberlo rematado.¹²

Acerca de la esencia de lo ficticio, la autora hace esta misma afirmación, en el sentido de que todo texto bien narrado es infinito.

¹² Martín Gaité, Carmen: “Justificación del título”, en *El cuento de nunca acabar*, Barcelona, Anagrama, 1988, págs. 24-25.

Es un árbol de infinitas ramas, un juego infinito. Un niño nunca se cansa de oír cuentos ni de pedir más, la prisa nunca la pone él, sino el que se los cuenta, condicionado por los quehaceres que le acechan, por la mirada al reloj o también porque quiere rematar sacando en limpio alguna moraleja de lo contado (en sucio, diría yo más bien, para ensuciar el cuento). La urgencia de los niños por oír cuentos nunca podrá tener parangón con ninguna de las urgencias de los adultos. Hay que meterse en el recinto del cuento, incondicionalmente, sin reservas previas.¹³

Esta es una de las numerosas ideas acerca del hecho literario que se expondrán y analizarán en las siguientes páginas, que son reflejo de la riqueza e importancia de las aportaciones de la autora, rasgos que han sido reconocidos por críticos, escritores e investigadores.

Martín Gaité pertenece a una generación vitalista donde la palabra dicha, la conversación, el contar vivo, poseía mucho valor... Por otro lado, y obviamente, Carmen Martín Gaité me ha interesado como creadora y, por supuesto y en concreto, sus novelas; tengo el recuerdo indemne de algunas de sus obras del comienzo, y muy especialmente de su creación ensayística. Así, “El proceso de Macanaz” me deslumbró en el momento en que lo leí, pero también “Los usos y costumbres del siglo dieciocho”, “El cuento de nunca acabar”... en definitiva, todas y cada una de sus reflexiones sobre lo que supone contar.

Carmen, como he dicho, tenía una singular maestría como contadora oral y una parte notable de esa maestría residía en su calidad como escritora.¹⁴

En efecto, la producción literaria y ensayística de Martín Gaité es fruto de su maestría como narradora y escritora, ya evidente desde sus inicios con la publicación de su relato *El balneario* (1955) y sus siguientes novelas: *Entre visillos* (1958) –la primera–, *Retahílas* (1974) y *El cuarto de atrás* (1978). Precisamente estas dos últimas contienen de forma práctica los rasgos de sus aportaciones teóricas acerca de la literatura, idea compartida por críticos, escritores e investigadores de su obra.

Al mismo tiempo que estas últimas novelas citadas, Carmen Martín Gaité fue elaborando unas penetrantes reflexiones teóricas sobre el arte del relato. Algunas se encontraban ya en sus novelas. Así en “El cuarto de atrás”. Pero lo sustancial de sus

¹³ Martín Gaité, Carmen: “Río revuelto”, en *El cuento de nunca acabar*, Barcelona, Anagrama, 1988, págs. 251-252.

¹⁴ Mateo Díez, Luis: “Una mujer de palabra”, en *La Razón*, 24 de julio de 2000, pág. 27.

hallazgos acabó dando lugar a ensayos tan brillantes como los reunidos en “La búsqueda de interlocutor” (1973) y en “El cuento de nunca acabar” (1983). Por todo ello los textos de estos libros resultan ejemplares en su sabia integración de teoría y práctica narrativas en el mismo proyecto literario. El título de uno de ellos dio lugar, además, a la expresión que mejor identificó la técnica del diálogo como vehículo necesario en la “búsqueda de interlocutor” en estos tiempos de incomunicación. Ahora que se nos fue la escritora queda su obra como lúcido interlocutor de una época de aislamiento y soledad, como valiosa muestra de entender la narración inseparable de la memoria y la vida diaria.¹⁵

El proceso de creación literaria de su obras de ficción se entremezcla y retroalimenta con la escritura de sus reflexiones teóricas sobre la literatura, sus investigaciones históricas y su labor como traductora, crítica literaria y prologuista de libros de otros autores. La producción ensayística, periodística y como conferenciante de Martín Gaité, a la que la crítica no le ha dedicado demasiada atención, es fundamental para entender el universo literario de la autora, ya que, como demostrará esta tesis, ambos mantienen un diálogo continuo, en el que vida y literatura se funden y entremezclan.

La segunda parte de esta investigación, es decir, el capítulo 4, está dedicada a analizar la literatura de Carmen Martín Gaité para demostrar que sus obras reflejan sus ideas teóricas sobre lo literario. Para ello, se han analizado, en especial, toda su narrativa –novelas, relatos breves y cuentos–, pero también los poemas y el teatro. La mayor o menor presencia de referencias a estas obras en esta tesis doctoral corresponde a la relevancia de las mismas en su producción, ya que Martín Gaité escribió, sobre todo, novelas, y, en menor medida, relatos breves y cuentos, poemas y teatro.

Carmen Martín Gaité, nacida el 8 de diciembre de 1925 en Salamanca, pertenece a la denominada Generación del Medio Siglo. De hecho, en 1950 se traslada a Madrid, ciudad en la que entabló amistad con parte de este grupo de escritores, entre los que figuraban Ignacio Aldecoa, Jesús Fernández-Santos, Medardo Fraile, Josefina Rodríguez, Rafael Sánchez Ferlosio y Alfonso Sastre. “La amistad con los miembros de este grupo –asegura Emma Martinell Gifre–

¹⁵ Basanta, Ángel: “La narración y sus voces”, en *La Razón*, 24 de julio de 2000, pág. 27.

influye en su orientación futura hacia la dedicación exclusiva a la literatura”.¹⁶ La propia autora ha explicado en sus obras la importante influencia que supuso la amistad que le unió a estos creadores en su trayectoria literaria y vital; de hecho, abandonó los estudios de doctorado para dedicarse a la literatura.

La producción de Martín Gaité destaca por su dedicación a los distintos géneros existentes, su fecundidad y constancia desde sus comienzos en los años cincuenta hasta su fallecimiento el 23 de julio de 2000, aparte de su maestría. Junto a los libros ya mencionados, la autora ha escrito numerosas obras de narrativa, como *Las ataduras* (1960), *Ritmo lento* (1963), *Fragmentos de interior* (1976), *El castillo de las tres murallas*¹⁷ (1981), *El pastel del diablo*¹⁸ (1985), *Caperucita en Manhattan* (1990), *Nubosidad variable* (1992), *La Reina de las Nieves* (1994), *Lo raro es vivir* (1996), *Irse de casa* (1998), *Los parentescos* (2001) –esta última novela ha sido editada de forma póstuma y está inconclusa–, *El libro de la fiebre* (2007) –también publicada de forma póstuma– y sus colecciones de cuentos (la primera, de 1978); libros de ensayo e investigación, por ejemplo, *El conde de Guadalhorce, su época y su labor* (1976), *Usos amorosos de la postguerra española* (1987) y *Esperando el porvenir. Homenaje a Ignacio Aldecoa* (1994), además de los ya mencionados; y también ha cultivado la poesía –*A rachas* (1976), *Todo es un cuento roto en Nueva York* (1986) y *Poemas* (2001)– y el teatro –*A palo seco* (1994) y *La hermana pequeña* (1999)–.

Aparte de su trayectoria literaria y ensayística, destaca su labor como traductora de numerosos libros del inglés, francés, italiano y portugués,

¹⁶ Martinell Gifre, Emma: “Introducción”, en Martín Gaité, Carmen: *Cuéntame*, Madrid, Espasa Calpe, 1999, pág. 20.

¹⁷ *El castillo de las tres murallas* y *El pastel del diablo* fueron publicados de forma conjunta con el título *Dos relatos fantásticos* (Barcelona, Lumen, 1986) y *Dos cuentos maravillosos* (Madrid, Ediciones Siruela, 1992). David González Couso atribuye el cambio de título de la edición conjunta inicial a la definitiva a “una reflexión de la propia autora sobre la consideración estética de estos textos”, tras la lectura de la obra de Tzvetan Todorov *Introducción a la literatura fantástica* (Barcelona, Ediciones Buenos Aires, 1982), “fundamental para la construcción del universo ficticio de Martín Gaité”, en la que el autor distingue entre los conceptos de lo fantástico, lo maravilloso y lo extraño (González Couso, David: “El tiempo de la incertidumbre. Notas para la lectura de *El pastel del diablo*, de Carmen Martín Gaité”, en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, *Carmen Martín Gaité. Nuevas perspectivas*, núm. 52, enero-junio 2014, pág.38). La autora leyó este y otros libros, para elaborar su ensayo *El cuento de nunca acabar*.

¹⁸ Este cuento forma parte también de Martín Gaité, Carmen: *Cuéntame* (ed. Emma Martinell Gifre), Madrid, Espasa Calpe, 1999, págs. 121-208.

además de su contribución al periodismo, en el que ha colaborado desde los años cincuenta con la publicación de cuentos, críticas literarias y artículos, entre otros, a lo que hay que añadir sus guiones para el cine y la televisión, los prólogos, estudios preliminares y ediciones críticas acerca de otros autores, y la escritura de versiones o adaptaciones de obras literarias. Su extensa producción se caracteriza también por la retroalimentación de todas sus creaciones, como se demostrará en esta investigación. De hecho, como se ha comentado, son frecuentes las citas a sí misma que se encuentran en sus distintas obras, como ejemplo de sus aportaciones literarias.

Completan su producción sus colaboraciones como guionista de películas y series televisivas, como *Celia*, en la que colaboró con José Luis Borau. “Cuando Borau me propuso elaborar con él los guiones para esta serie, yo ya había hecho algunos pinitos en aquel reino desconocido que una chica de *Entre visillos* resumió diciendo: ‘Son esos nombres que vienen en las letras del principio de la película.’ En efecto, ya había venido alguna vez mezclado el mío con esos nombres del principio de la película”.¹⁹ Sus colaboraciones, a veces, estaban basadas en sus propias obras, aunque algunos proyectos no finalizaron.

Había colaborado con Juan Tébar en los diálogos de *Emilia... parada y fonda*, película dirigida por Angelino Fons (1976) y basada en un cuento mío. Había trabajado con Francisco Abad para asesorarle sobre los detalles de mi novela *Fragmentos de interior* que dio lugar a una serie de televisión de cuatro capítulos en el año 1984 (...) Y antes había escrito un guion con Pilar Miró para el cine sobre esta misma novela. Iba a haber sido producida por Luis Sanz bajo el título de *Sábado de Gloria*, y se quedó en agua de borrajas. Porque de otra de las cosas que me enteré al salirme del coto cerrado de mis cuadernos es que en cuanto somos muchos a decidir, la gente no se pone de acuerdo y pierde el tiempo y los nervios en querellas que no conducen a nada. También otro guion elaborado con Manuel Matji y Eugenio Martín sobre mi cuento “La conciencia tranquila” se quedó en agua de borrajas y además no sé siquiera dónde para.²⁰

¹⁹ Martín Gaité, Carmen: “Cine y literatura”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 232.

²⁰ *Ibídem*.

Como las demás facetas creativas de Martín Gaité, su labor como guionista de películas y series de televisión se retroalimenta con su teoría literaria y el conjunto de su producción creadora. Un buen ejemplo es santa Teresa, escritora sobre la que escribirá un guion para una serie televisiva y que tan presente está en su obra y en sus reflexiones sobre el quehacer literario. “Por fin en 1982 se estrenó, bajo la dirección de Josefina Molina, la serie *Teresa de Jesús*, donde también colaboró como guionista y asesor Víctor García de la Concha. Concha Velasco se convirtió con veracidad escalofriante en la santa de Ávila. Este fue el primer trabajo cinematográfico donde yo me empleé a fondo y con toda mi alma, aunque un poco a tientas y por intuición, más auxiliada por el espíritu teresiano que por el de mis colaboradores”.²¹

Su maestría como escritora está avalada por los galardones recibidos durante su trayectoria, como el Premio Café Gijón, el Nadal, el Nacional de Literatura, el Anagrama de Ensayo, el Nacional de las Letras Españolas y el Premio Príncipe de Asturias de las Letras. Además, sus aportaciones teóricas sobre la ficción han sido reconocidas por estudiosos, investigadores, escritores y críticos, a pesar de que otros autores de la Generación del Medio Siglo, concretamente del grupo de Barcelona, también han compaginado su trayectoria literaria con su meditación acerca de lo ficticio, incluso incorporando su teoría novelística a sus novelas.²²

En realidad Carmiña tuvo siempre muy clara la idea de que los torrentes de palabras terminan por acertar con alguna clave que permite penetrar en el mundo del otro... Toda la vida de Carmen Martín Gaité ha sido una búsqueda desesperada de la comunicación, y nunca concibió la vocación literaria separada de esa pasión.

Pocos escritores han pensado en los lectores como interlocutores... Le hacía ilusión saber que incluso muerta podría seguir sirviendo a los demás. Esto era lo que más le importaba de la obra que iba a dejar. La fama en cuanto posibilidad de seguir entendiéndose con gentes, después de su muerte... Quiso llevar a la literatura lo que era su obsesión en la vida: la indagación en ese juego de espejos que son las

²¹ *Ibidem*, págs. 232-233.

²² Sobejano, Gonzalo: “Teoría de la novela en la novela española última”, en *Novela española contemporánea 1940-1955 (doce estudios)*, Madrid, Mare Nostrum Comunicación, 2003, págs. 71-88. El autor se refiere a Luis Martín-Santos, Juan Benet, Juan Goytisolo y Luis Goytisolo. También menciona a Carmen Martín Gaité y, concretamente, a su novela *Retahílas*, entre otros.

relaciones interpersonales, la función de los lenguajes, incluidos los gestos. Esto era lo iba a aportar aquella chica venida de Salamanca...²³

La relevancia de las aportaciones literarias de la autora, presentes en toda su producción, se debe a numerosos aspectos, que también han sido destacados por investigadores y críticos, entre los que resalta su preocupación por el interlocutor y por la recepción del mensaje, de la narración, idea que enlaza con la hipótesis que origina esta investigación y que se demuestra en toda la producción creadora de Carmen Martín Gaité: la consideración de la literatura como acto comunicativo.

Esta investigación también parte de la premisa de que en Martín Gaité vida y literatura se funden y retroalimentan, lo cual se refleja en el conjunto de su producción, y de la hipótesis de que las distintas facetas creadoras de la autora –escritora de obras literarias, en concreto, poesía, cuentos, novelas y teatro; crítica literaria y escritora de artículos periodísticos; traductora de obras de ficción y no ficción; investigadora de Historia; guionista y prologuista de libros de otros autores, literarios o no– también se nutren unas de otras y se influyen mutuamente, lo cual se refleja en las diferentes creaciones.²⁴

²³ Alonso de los Ríos, César: “La pasión de Carmen Martín Gayte”, en *ABC*, 24 de julio de 2000, pág. 3.

²⁴ Según Maria Vittoria Calvi, el cometido de la crítica y los investigadores sobre la obra de Carmen Martín Gaité es “enfrentarse con el conjunto de su producción sin perder nunca de vista los hilos sutiles que anudan las múltiples facetas de su escritura. En resumidas cuentas, y para decirlo con un lenguaje más apropiado, la obra de Carmen Martín Gaité es un largo cuento de nunca acabar, que abre innumerables ventanas, ventanales y ventanucos sobre el mundo” (Calvi, Maria Vittoria: “Carmen Martín Gaité, en busca de interlocutor italiano”, en Martinell Gifre, Emma (coord.): *Al encuentro de Carmen Martín Gaité. Homenajes y bibliografía*, Barcelona, Departamento de Filología Hispánica de la Universidad de Barcelona, 1997, pág. 55). Citado por Torre Fica, Iñaki: “La mujer ventanera en la poesía de Carmen Martín Gaité”, en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, núm. 19, 2001, última fecha de revisión 15 de junio de 2009.

CAPÍTULO 1. CARMEN MARTÍN GAITE

Y LA GENERACIÓN DEL MEDIO SIGLO

1.1. *Bosquejo autobiográfico*

Los datos biográficos de Carmen Martín Gaité (Salamanca, 1925-Madrid, 2000) se encuentran de forma fragmentaria en toda su obra, tanto en la ensayística, como en la de ficción, en este caso, transformados en material narrativo. Por este motivo, este epígrafe está basado en las vivencias de la autora rastreadas en su producción ensayística y literaria,¹ en especial, en “Bosquejo autobiográfico”, que escribió a petición de la hispanista Joan Lipman Brown para un estudio sobre la escritora salmantina.² “Nací en Salamanca, el 8 de diciembre de 1925, a las doce de la mañana de un día frío y soleado”.³ En esos años la cultura española comienza una época esplendorosa, “ese periodo que dura hasta la guerra civil, y que ha dado en llamarse la década prodigiosa”,⁴ “una etapa para mí fascinante”.⁵

Acababa de inaugurarse el Círculo de Bellas Artes; los experimentos teatrales en la sala El Caracol; surgían los primeros conatos de feminismo; los más ilustres componentes de la generación del 27, Alberti, Lorca, Buñuel y tantos otros, discurseaban en la Residencia de Estudiantes; María Lejárraga le escribía las obras de

¹ Los investigadores y críticos de la obra de Carmen Martín Gaité han estudiado y escrito también sobre su vida, en relación con su contexto histórico y cultural, basándose en su propia obra y en otras fuentes. Por ejemplo, José Jurado Morales (*Del testimonio al intimismo. Los cuentos de Carmen Martín Gaité*, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 2001; y *La trayectoria narrativa de Carmen Martín Gaité 1925-2000*, Madrid, Editorial Gredos, 2003); Biruté Cipliauskaitė (*Carmen Martín Gaité (1925-2000)*, Madrid, Ediciones del Orto, 2000); Inmaculada de la Fuente (“Carmen Martín Gaité: de lo vivido a lo soñado”, en *Mujeres de la posguerra. De Carmen Laforet a Rosa Chacel: historia de una generación*, Barcelona, Planeta, 2002, págs. 158-211. Martín Gaité está presente en otros capítulos del libro); y Joan Lipman Brown (“Carmen Martín Gaité”, en Gould Levine, Linda (ed.): *Spanish Women Writers: a Bio-Biographical Source Book*, Westport, Greenwood Press, 1993, págs. 286-295).

² Como cuenta Carmen Martín Gaité en “Bosquejo autobiográfico”, en *Agua pasada*, Barcelona, Anagrama, 1993, pág. 11, este bosquejo apareció como “Apéndice” en Joan Lipman Brown: *Secrets from the Back Room: The Fiction of Carmen Martín Gaité*, Mississippi, University of Mississippi, Romance Monographs, Inc., 1987, págs. 193-206.

³ Martín Gaité, Carmen: “Bosquejo autobiográfico”, en *Agua pasada*, Barcelona, Anagrama, 1993, pág. 11.

⁴ Martín Gaité, Carmen: “Centenario Rosa Chacel”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 243.

⁵ *Ibidem*.

teatro a su marido Gregorio Martínez Sierra; la estrambótica pintora Maruja Mallo paseaba del brazo de la deportista Concha Méndez (futura mujer de Altolaguirre) con globos atados a los sombreros; Encarna Aragonese de Gorbea afilaba las uñas para convertirse en la inmortal Elena Fortún; una Magda Donato adolescente –hermana de Margarita Nelken– unía su destino al del cuarentón Salvador Bartolozzi, casado y con tres hijos, y emprendían juntos las aventuras de Pipo y Pipa, y una vida de exilio en México; la Residencia de Señoritas y el Lyceum Club estaban en su apogeo, y en toda la prensa que llegaba a provincias había un eco de esta catarata de modernidad.⁶

Los orígenes familiares son gallegos, dato que será determinante en su obra.⁷ Como ella misma ha explicado en varias ocasiones, su ascendencia gallega se refleja en las escasas fronteras entre literatura y vida, idea esencial en su teoría literaria y su producción, así como en su concepto de la fantasía. Durante los primeros años, la autora vive en Salamanca,⁸ donde nace también su única hermana, Ana María Martín Gaité. La capital salmantina será convertida en material narrativo en algunas de sus obras literarias.

Mi madre era gallega, de Orense, hija de un catedrático de geografía, Javier Gaité, y de su mujer, Sofía Veloso, a ninguno de los cuales llegué a conocer. Uno de ellos, mi tío Vicente, que era médico, conoció en una tertulia de café al joven notario José Martín, viudo y sin hijos, y se lo presentó a su hermano María, mi madre. (...) Se enamoraron y, tras un breve noviazgo, se casaron en Madrid –donde vivían mis abuelos paternos– el 19 de mayo de 1923. Se vinieron a vivir a Salamanca, donde él tenía su despacho, y al año siguiente, en febrero de 1924, nació la primera hija de este matrimonio, mi hermana Ana María, en una casa de la calle de la Rúa, porque entonces no era costumbre que las mujeres fueran a dar a luz a un hospital. Poco después, cuando mi madre ya estaba embarazada de mí, se mudaron a la casa donde yo nací, en la plaza de los Bandos, número 3, que fue nuestra vivienda hasta que a mi padre lo trasladaron

⁶ Martín Gaité, Carmen: "Cine y literatura", en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 243.

⁷ La influencia o presencia de Galicia en la producción literaria de Martín Gaité ha sido estudiada desde diversos puntos de vista. Por ejemplo, David González Couso (*Los perfiles gallegos de Carmen Martín Gaité*, Almería, Procompal, 2008; y "Carmen Martín Gaité y su geografía literaria", en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, núm. 41, 2009), Pilar Martínez Quiroga ("Back to the Local: The Representation of Galicia in Carmen Martín Gaité's *Retahílas*", en Wood, Jennifer & Womack, Marian (eds.): *Beyond the back room (electronic resource): new perspectives on Carmen Martín Gaité*, Oxford, New York, Peter Lang, 2011, págs. 159-172) o Luisa Blanco ("Carmen Martín Gaité y Galicia", en *Romeral. Estudios filológicos en homenaje a José Antonio Fernández Romero*, Vigo, Universidade de Vigo, 2002, págs. 271-283).

⁸ La influencia o presencia de los espacios vitales de Martín Gaité, como Galicia, Salamanca y Madrid, y las casas en las que vivió en dichas ciudades, en su producción literaria ha sido estudiada, por ejemplo, por David González Couso ("Carmen Martín Gaité y su geografía literaria", en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, núm. 41, 2009),

a Madrid en 1950.”⁹ La casa y la plaza de los Bandos están descritas en el cuento “La chica de abajo” y en la novela *El cuarto de atrás*.¹⁰

Su hermana y ella fueron educadas en su propia casa salmantina durante su niñez. Precisamente la afición a la literatura, a la lectura y a la historia surge en estos años, por influencia del padre. “Al colegio no fui. Mi padre era poco amigo de la educación impartida por frailes y monjas, y en Salamanca (ciudad de costumbres rígidas y de muchos prejuicios) colegios no religiosos y de cierta calidad no había prácticamente ninguno. Mi hermana y yo en la primera infancia tuvimos varios profesores particulares de dibujo y de idiomas y de cultura general, pero fue sobre todo mi padre quien nos aficionó personalmente al arte, a la historia y a la literatura”.¹¹

Cuando terminaba su trabajo y subía a reunirse con nosotras, nos enseñaba muchos libros de estampas y de mapas que tenía en su biblioteca y era un placer para él contestar a todas nuestras preguntas, tarea en la que mi madre también metía baza, levantando la cabeza de las primorosas labores que siempre hacía y siguió haciendo hasta los últimos años de su vida, o del libro que estuviera leyendo. (...) Jamás sentí esa sensación de desamparo o desvío que tienen algunos niños cuando sus padres desaparecen sin más explicaciones y los dejan a ellos en manos de institutrices o criadas y mucho menos esa segregación implícita en la fórmula tradicional de “los niños no preguntan esas cosas”. Nuestras preguntas infantiles siempre se veían atendidas.¹²

En verano veraneaba, junto con sus padres y su hermana, durante dos o tres meses, en el pueblo de San Lorenzo de Piñor,¹³ a cinco kilómetros de Orense, una aldea en la montaña, donde Martín Gaité aprendió canciones populares y escribió sus primeros versos, entre otras experiencias vitales. En esta aldea se sitúan algunas de sus narraciones, como el relato *Las ataduras* y

⁹ Martín Gaité, Carmen: “Bosquejo autobiográfico”, en *Agua pasada*, Barcelona, Anagrama, 1993, págs. 11-12.

¹⁰ *Ibidem*, pág. 12.

¹¹ *Ibidem*, pág. 13.

¹² *Ibidem*.

¹³ Sobre este pueblo ha escrito también M. J. Miragaya: “Piñor: el pueblo donde jugaba Martín Gaité”, en *La Región*, 17 de octubre de 2000. José Teruel recuerda que este “es un espacio mítico para ella al que regresaría una y otra vez, en novelas como *Retahílas* y *Las ataduras*”, recreado también en el relato “El padre de Odilo”, escrito en 1955 e inédito hasta la publicación del tercer volumen de las *Obras completas* por su carácter prefigurador de *Las ataduras*. (Ramos, Charo: “Círculo de Lectores reúne los inicios literarios de Carmen Martín Gaité”, en *Diario de Sevilla*, 7 de julio de 2010; y Astorga, Antonio: “Martín Gaité: ‘Hoy quiero escribir raro’”, en *ABC*, 7 de julio de 2010).

la novela *Retahílas*. En una pequeña aldea del norte de España transcurre parte de la trama de la novela *La Reina de las Nieves* y Baltasar, el protagonista de la novela inconclusa *Los parentescos*, está de campamento de verano en Galicia. Además, algunas de las vivencias de estos veraneos en la citada localidad gallega se pueden encontrar en el relato *El pastel del diablo*, cuya protagonista, Sorpresa sube también a las peñas y es aficionada a inventar y contar historias.

Las temporadas pasadas allí fueron definitivas para mi vinculación con Galicia, que siempre fue considerado como mi segunda patria. Aprendí el dialecto de la región y muchas canciones populares, me volví indómita y poco melindrosa, trepé a los árboles y a las peñas, robé fruta, me monté en carros de heno de ruedas chirriantes y tirados por bueyes, me hice amiga de los niños de la aldea, asistí a procesiones y romerías, y –ya un poco mayor– allí aprendí a bailar, tuve mis primeros escarceos amorosos y escribí mis primeros versos. San Lorenzo de Piñor –donde no he vuelto hace muchos años, porque la casa luego se vendió– significa para mí la esencia misma de la juventud y de la libertad, allí están mis raíces y su paisaje abrupto y montaraz decora con frecuencia mis sueños. En este pueblo he situado algunas de mis narraciones como *Las ataduras* o *Retahílas*.¹⁴

Durante su infancia viajaban con frecuencia a Madrid, donde había vivido su padre desde los dos años. Él era muy aficionado a la literatura y llegó a escribir algunos cuentos infantiles, pero que no publicó.¹⁵ En la capital se alojaban en un piso situado en el número 14 de la calle Mayor, propiedad de Carmen, hermana de la abuela paterna de la escritora, que, tras su muerte, se casó con el abuelo paterno. “La impresión que estos viajes a Madrid producían en mi ánimo de niña provinciana y ansiosa de más amplios horizontes, está en parte recogida en mi novela *El cuarto de atrás*”.¹⁶

Su hermana es la primera en dejar Salamanca para vivir en Madrid, un proyecto previsto también para la autora. “Poco antes de empezar la guerra civil española, mis padres decidieron enviar a mi única hermana Ana María –

¹⁴ Martín Gaité, Carmen: “Bosquejo autobiográfico”, en *Agua pasada*, Barcelona, Anagrama, 1993, págs. 13-14.

¹⁵ *Ibidem*, pág. 14.

¹⁶ *Ibidem*.

que ya estaba en edad de empezar el bachillerato— a estudiar al Instituto Escuela de Madrid. Era una institución que heredaba, tanto en sus métodos como en su orientación general, el espíritu liberal de la famosa Institución Libre de Enseñanza, que tomó auge a partir del krausismo; la educación era mixta — niños y niñas juntos, cosa que en Salamanca parecía tener una connotación de pecado— y la enseñanza religiosa no era obligatoria sino optativa”.¹⁷

(Mis padres no eran beatos, aunque iban a misa, y nosotras habíamos tomado la primera comunión, ya bastante mayores y sin traje blanco). Mi hermana se vino, pues, a estudiar a Madrid y vivía con mi abuela y dos criadas mayores en aquel caserón de la calle Mayor. El proyecto era el de que, dos años más tarde, yo hubiera venido a estudiar también a ese centro, pero la guerra que estalló en verano del 36, poco después de las primeras vacaciones de mi hermana, destruyó esos planes y tantos otros.¹⁸

Sin embargo, la Guerra Civil truncaría los planes de enviar a la autora a estudiar en Madrid, junto con su hermana mayor. “Toda la guerra la pasamos en Salamanca, con bastante miedo, debido a las ideas liberales de mi padre y de todos sus amigos, muchos de los cuales —entre ellos don Miguel de Unamuno— sufrieron persecución o cárcel por parte del general Franco, que tenía en Salamanca su Cuartel General y reprimió —como es sabido— cualquier conato de liberalismo. A mi padre no lo llegaron a encarcelar porque no pertenecí a ningún partido político, pero siempre nos estaban aconsejando que no habláramos con nadie de sus opiniones antimilitaristas y la casa se había convertido en una especie de refugio, que reforzó nuestros lazos familiares”.¹⁹ Un tío de la escritora, Joaquín Gaite, hermano de su madre y discípulo y amigo de Miguel de Unamuno, fue fusilado en agosto de 1936 por tener carné del partido socialista. De su tío y de la influencia que tuvo en su infancia la autora habla en *El cuarto de atrás*.²⁰ La Guerra Civil también está presente en el ensayo *Usos amorosos de la postguerra española*.²¹

¹⁷ *Ibídem*, pág. 15.

¹⁸ *Ibídem*.

¹⁹ *Ibídem*.

²⁰ *Ibídem*.

²¹ Esta obra ha sido estudiada por Sabina Valentini: “La mujer y los ‘Usos amorosos de la postguerra española’ de Carmen Martín Gaité”, en *Quaderni di Filologia e Lingue Romanze*, Macerata, núm. 8, 1993, págs. 257-266.

Martín Gaité estudió el bachillerato en el Instituto femenino de Salamanca, donde asistían niñas de las distintas clases sociales, pero la mayoría era de condición modesta. Allí conoció a Sofía Bermejo,²² hija de dos maestros que estaban en la cárcel, que le aficionó a escribir diario, con la que empezó una novela e inventó la isla de Bergai. Este episodio clave en su vida y su vocación por la literatura está recogido también en su producción literaria, en concreto, en *El cuarto de atrás*. En este instituto, cuyo ambiente describió la autora en la novela *Entre visillos*, también conoció a don Rafael Lapesa y don Salvador Fernández Ramírez, dos de sus profesores, a quienes les debe su definitiva vocación por la literatura. Sus padres también alentaban con entusiasmo su afición literaria.²³

Durante la postguerra, en su época universitaria, se produce episodio que también será clave en su vocación y trayectoria literaria, y en su vida: el encuentro con el escritor Ignacio Aldecoa. “En 1943, en plena postguerra, empecé la carrera de Filología Románica en la Universidad de Salamanca. Consistía en dos cursos de estudios comunes a todas las ramas de Filosofía y Letras y tres cursos de especialización. En primero de ‘comunes’ estábamos matriculados cuatro chicos y siete chicas. Uno de estos chicos era Ignacio Aldecoa, que llegó a ser uno de los más importantes prosistas de postguerra, y otro el poeta Agustín García Calvo, actualmente catedrático de Lenguas Clásicas en la Universidad de Madrid y excelente poeta. De ambos, así como del ambiente de la Universidad salmantina en aquellos años de postguerra he hablado en mi artículo ‘Un aviso: ha muerto Ignacio’, escrito a la muerte de Aldecoa en 1969”.²⁴ Aparte de “Un aviso: ha muerto Ignacio Aldecoa”,²⁵ Martín Gaité escribirá posteriormente “Evocación por libre de Ignacio Aldecoa”²⁶ y *Esperando el porvenir. Homenaje a Ignacio Aldecoa*,²⁷ en los que rememora su

²² Una de las protagonistas de la novela *Nubosidad variable* se llama Sofía Montalvo, quizá como homenaje a esta niña que será determinante en su trayectoria como escritora o a su abuela materna.

²³ Martín Gaité, Carmen: “Bosquejo autobiográfico”, en *Agua pasada*, Barcelona, Anagrama, 1993, págs. 15-16.

²⁴ *Ibidem*, pág. 16.

²⁵ Martín Gaité, Carmen: *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas*, Barcelona, Destino, 1982, págs. 35-52.

²⁶ Martín Gaité, Carmen: *Agua pasada*, Barcelona, Anagrama, 1993, págs. 323-329.

²⁷ Martín Gaité, Carmen: Madrid, Ediciones Siruela, 1995. En el acto de presentación del tercer volumen de las *Obras completas*, José Teruel asegura que Martín Gaité es una escritora “que siempre supo mirar

mutua amistad, recuerda a su amigo tras su prematuro fallecimiento y escribe también sobre la Generación del Medio Siglo.

En los años universitarios la escritora publica poemas y hace teatro, género literario y afición muy presente en sus reflexiones sobre la literatura y en su propia producción literaria. “En la universidad colaboré en la revista *Trabajos y días*,²⁸ donde vieron la luz mis primeros poemas (algunos de ellos recogidos ahora en mi librito *A rachas*)²⁹ e hice teatro universitario, bajo la dirección del profesor de literatura don César Real de la Riva (...) El teatro me apasionaba casi tanto como la literatura y la tentación de llegar a ser actriz profesional se me insinuó en varias ocasiones, pero el ambiente de aquellos años y mi condición de jovencita burguesa no eran demasiado propios para aquel sueño, que descarté sin pena porque, además, la literatura me tiraba más que nada”.³⁰

Durante su formación universitaria leyó a los clásicos, tanto de teatro, como de poesía y prosa, “devoró”³¹ las novelas de la generación del 98, que había en la biblioteca de su padre, y del escritor portugués Eça de Queiroz, desconocido en aquella época y que le apasionaba desde entonces. Años después tradujo y prologó su obra *El misterio de la carretera de Sintra*.³²

En esos años recibe varias becas para estudiar en universidades europeas. Estos viajes serán fundamentales para su posterior labor como traductora, que influirá también en otras facetas creadoras, como en sus obras

a su alrededor. Ese papel de testigo le permitió componer obras de alcance generacional, como el ensayo *Esperando el porvenir*, su homenaje a Ignacio Aldecoa, y plantear su literatura como un diálogo abierto con el lector. La voluntad explícita de tenerlo en cuenta, respetarlo y desear ser entendida por él es clave desde sus inicios”. (Ramos, Charo: “Círculo de Lectores reúne los inicios literarios de Carmen Martín Gaité”, en *Diario de Sevilla*, 7 de julio de 2010).

²⁸ Sobre estas primeras obras de Martín Gaité ha escrito Dolores Romero López: “Primeros textos publicados de Carmen Martín Gaité en la revista *Trabajos y Días* (Salamanca, 1946-1951)”, en *Signa (Revista de la Asociación Española de Semiótica)*, 11, 2002, págs. 239-256.

²⁹ Madrid, Hiperión, 1976. La cuarta edición corregida y aumentada se publicó con el título *Después de todo. Poesía a rachas*, Madrid, Hiperión, 1993. Otra edición de su poesía es: *Poemas*, Barcelona, Plaza & Janés, 2001; contiene el CD “Carmen Martín Gaité recita sus poemas”, Madrid, Avizor Records, 1999.

³⁰ Martín Gaité, Carmen: “Bosquejo autobiográfico”, en *Agua pasada*, Barcelona, Anagrama, 1993, págs. 16-17.

³¹ *Ibidem*, pág. 17.

³² Madrid, Nostromo, 1974. La nueva edición, con la traducción y el prólogo de Martín Gaité es: Barcelona, Acantilado, 1999.

de ficción, por perfeccionar el conocimiento de la lengua de dichos países y por acceder por vez primera a su literatura. Posteriormente traducirá obras de los escritores que leerá en estos años universitarios, y escribirá sobre ellos en sus críticas literarias y en sus reflexiones sobre la literatura.

En verano de 1946 me dieron una beca para la Universidad portuguesa de Coimbra³³ y viajé por primera vez al extranjero. Y además yo sola, cosa que me ilusionaba mucho, porque entonces no era costumbre que una chica viajara sin compañía. Portugal, tal vez por sus vinculaciones lingüísticas con Galicia, es un país que siempre me ha fascinado particularmente y me siento atraída por sus costumbres y literatura. Estuve dos meses en Coimbra y conocí también Oporto y Lisboa. En ese período me nació el propósito de hacer la tesis doctoral sobre los cancioneros galaico-portugueses del siglo XIII y empecé a tomar notas para este trabajo.³⁴

Después de viajar a Portugal, lo hará a Francia, donde leerá por primera vez a algunos escritores, cuyas obras después traducirá³⁵ o prologará, y sobre los que escribirá o pondrá como ejemplo en su teoría literaria. “En 1948 me licencié en Filología Románica y ese mismo año me dieron otra beca de estudios, esta vez para la Universidad de verano de Cannes. Fueron unas vacaciones inolvidables. Entré en contacto, durante aquellos cursos, con muchos autores franceses que no había leído, Sartre,³⁶ Camus,³⁷ Saint-

³³ El viaje de estudios a Coimbra se menciona en la novela *El cuarto de atrás*, así como otros episodios de su vida y del momento histórico, por ejemplo, su amistad con su compañera de colegio Sofía Bermejo, las vivencias durante la Guerra Civil, la muerte de su tío Joaquín por sus ideas políticas, la ideología de la Sección Femenina sobre el papel de la mujer y la concepción del amor –tema este del ensayo *Usos amorosos de la postguerra española*–, el cuarto de atrás o cuarto de juegos reconvertido durante la guerra en despensa, etc. (Guiral Steen, María Sergia: “El tejeteje de Carmen Martín Gaité en *El cuarto de atrás*”, en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, núm. 29, 2005).

³⁴ Martín Gaité, Carmen: “Bosquejo autobiográfico”, en *Agua pasada*, Barcelona, Anagrama, 1993, pág. 17.

³⁵ Martín Gaité tradujo del francés al castellano las obras: *Cuentos de hadas*, de Charles Perrault, obra que influirá en su novela *Caperucita en Manhattan*; *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert; *Cartas francesas a Merline*, de Rainer María Rilke; y *Cartas de amor de la monja portuguesa Mariana Alcoforado*.

³⁶ En 1980 la autora le dedica un artículo en homenaje por su fallecimiento: “La primera vez que oí hablar del existencialismo fue en el verano de 1948, durante unos cursos de literatura francesa en Cannes para los que había sido becada. Naturalmente, este nombre iba vinculado al de Jean-Paul Sartre, cuya novela *La náusea* leí aquel mismo verano y que me dejó totalmente alucinada (...) Sartre, que ya hace algunos años, por mucho que se empeñara en disimularlo, había perdido las ganas de contar nada nuevo, se ha muerto de lo que nos moriremos todos los que hemos apostado por ese ejercicio de vivir para contarlo a que él nos aficionó: el padre del existencialismo se ha muerto de la factura que le ha pasado su propia existencia comprometida contra viento y marea: se ha muerto de náusea”. (Martín Gaité, Carmen: “Se ha muerto de náusea”, en *Agua pasada*, Barcelona, Anagrama, 1993, págs. 328-329).

³⁷ La influencia del existencialismo francés, que conoció a través de las lecturas de las obras de estos autores, es un tema estudiado por los investigadores y críticos de su obra.

Exupéry,³⁸ Gide, Proust, etc., perfeccioné mucho mi francés y, sobre todo, conocí por primera vez, a mis veintidós años, el sabor auténtico de la libertad. Asistí a bailes en *boîtes*, a batallas de flores, jugué a la ruleta. Me relacioné con estudiantes de otros países, exentos de prejuicios, me acosté a las tantas y decidí que no quería seguir viviendo en Salamanca. Nunca se me había planteado de forma tan clara la idea de abandonar mi familia y mi ciudad”.³⁹

En estos viajes a Portugal y Francia conoce el auténtico significado de la libertad, concepto fundamental en su teoría literaria y en toda su producción, así como en su vida.⁴⁰ Por ese motivo, decide irse a vivir a Madrid, para estudiar el doctorado. “Cuando regresé a Salamanca, les dije a mis padres que me quería ir a Madrid a trabajar y a preparar mi doctorado, que Salamanca se me había vuelto un ambiente demasiado conocido y limitado, que me aburría.”⁴¹ De noviembre de 1948 a la primavera de 1949 viví sola en Madrid. Mi abuela había muerto hacía poco y algunos de los muebles de la calle Mayor se habían trasladado a un pisito pequeño que compró mi padre en Madrid, regentado por las dos criadas viejas de la abuela, Paula y Marcelina, que eran como de la familia. Con ellas estuve viviendo durante este tiempo, pero salía y entraba cuando me daba la gana y traía muchos amigos a casa”.⁴²

En esta época, en Madrid, tiene lugar uno de los momentos clave en la vida y trayectoria literaria de Martín Gaité: su encuentro con los escritores de la denominada Generación de Medio Siglo. “Había reencontrado en Madrid a mi antiguo compañero de estudios Ignacio Aldecoa, y él me puso en contacto con mucha gente que conocía y que empezó a ser mi grupo: Medardo Fraile, Alfonso Sastre, Jesús Fernández Santos, Rafael Sánchez Ferlosio y Josefina

³⁸ Martín Gaité prologó su obra *El principito*, Madrid, Alianza Editorial, 1997, págs. 9-17.

³⁹ Martín Gaité, Carmen: “Bosquejo autobiográfico”, en *Agua pasada*, Barcelona, Anagrama, 1993, pág. 16.

⁴⁰ “En una página del cuaderno que contiene el manuscrito de *El libro de la fiebre* se lee el siguiente apunte: ‘Coimbra, Cannes, y lo que crecí en medio’”. (Calvi, Maria Vittoria: “Introducción” a Martín Gaité, Carmen: *El libro de la fiebre*, Madrid, Cátedra, 2007, pág. 18).

⁴¹ El ambiente y la vida en una ciudad de provincias, como Salamanca, está retratado en su novela *Entre visillos*. Algunos de sus personajes femeninos viven y sienten este aburrimiento e, incluso, tedio. Sin embargo, otras protagonistas de sus cuentos y novelas dejan el pueblo y se van a la ciudad, en busca de trabajo. Al final, algunas deciden regresar al pueblo –por ejemplo, en la novela *Fragmentos de interior*–. La dicotomía pueblo-ciudad es una constante en su producción literaria.

⁴² Martín Gaité, Carmen: “Bosquejo autobiográfico”, en *Agua pasada*, Barcelona, Anagrama, 1993, págs. 16-17.

Rodríguez, entre otros. Ninguno, excepto, Josefina, era muy buen estudiante ni soñaba con ser profesor, todos llevaban en la sangre el virus de la literatura y empezaban a colaborar en revistas madrileñas, *La hora*, *La estafeta literaria*, *Clavileño*, *Alférez*, *El español* y *Alcalá*".⁴³

Este encuentro será determinante en el abandono de los estudios de doctorado y el impulso de su dedicación a la literatura. "En contacto con este grupo de amigos, mis proyectos universitarios se fueron diluyendo y me relajé bastante en el trabajo de la tesis, que había comenzado sobre los cancioneros galaico-portugueses⁴⁴ y que, poco a poco, me empezó a aburrir. A ello contribuyó también el hecho de que el viejo profesor a quien había elegido para que me la dirigiera, don Armando Cotarelo, era un hombre apático, que nunca me estimuló y al solo vi dos veces. Trabajaba sola, sin ganas y como perdida en la Biblioteca del Consejo de Investigaciones Científicas".⁴⁵

Por influencia de los escritores amigos de la Generación del Medio Siglo, Martín Gaité abandona su tesis doctoral y comienza su andadura como escritora de narrativa y colaboradora de publicaciones periódicas, labores que simultaneará durante el resto de su vida. "Empecé a escribir cuentos y artículos y a verlos publicados en alguna de las revistas mencionadas. Iba mucho al café, al teatro, a la taberna y de paseo con mis nuevos amigos, mucho menos universitarios que yo, mucho más bohemios, todos ellos buenos escritores. Conocí también a poetas, pintores, actrices⁴⁶ y periodistas. Madrid me parecía una ciudad fascinante. Había decidido que quería vivir siempre allí".⁴⁷ Con

⁴³ Martín Gaité, Carmen: "Bosquejo autobiográfico", en *Agua pasada*, Barcelona, Anagrama, 1993, págs. 17-18.

⁴⁴ El interés por los cancioneros galaico-portugueses está relacionado con sus viajes a Portugal y su ascendencia gallega.

⁴⁵ Martín Gaité, Carmen: "Bosquejo autobiográfico", en *Agua pasada*, Barcelona, Anagrama, 1993, pág. 18.

⁴⁶ La autora escribió que lo que más ilusión le hacía cuando llegó a Madrid a finales de 1948 era conocer a gente de teatro. Sentía fascinación, por ejemplo, por Mayra O'Wisiedo, "con su desprecio por el qué dirán, su caminar con zapato plano a largas zancadas y aquellos gorritos tan atrevidos que se ponía", y consideraba que la amistad con ella y con Alfonso Sastre "supuso un eslabón fundamental para enlazar el territorio de las letras con el de la escena, aunque ahora, pasados los años, todos me parecen episodios de la misma función" (Martín Gaité, Carmen: "Vivir y representar", en *Esperando el porvenir. Homenaje a Ignacio Aldecoa*, Madrid, Ediciones Siruela, 1995, págs. 153-154). El teatro está muy presente en sus obras narrativas; en algunas de ellas los personajes escenifican una representación teatral.

⁴⁷ Martín Gaité, Carmen: "Bosquejo autobiográfico", en *Agua pasada*, Barcelona, Anagrama, 1993, pág. 18.

acierto, Emma Martinell califica “esta época repleta de horas compartidas con los amigos”⁴⁸ como “una época de formación en el `vivir`”.⁴⁹ Este aprendizaje vital es fundamental en el conjunto de su producción, ya que en Martín Gaité vida y literatura se entremezclan y funden.

En esa época desempeña uno de los pocos trabajos no relacionados con la creación en sus diversas facetas –escritora de ficción y de obras de ensayo, colaboradora de prensa, crítica literaria, traductora, prologuista, guionista de series de televisión y películas...– de toda su vida, aunque sí con su formación académica de filóloga y con su interés por el uso adecuado y cuidadoso de la lengua, que se refleja en su escritura. “Para ganar algo de dinero, trabajaba durante toda la semana haciendo fichas para un diccionario que estaba preparando la Real Academia Española. Me daban libros con palabras subrayadas y mi trabajo consistía en poner arriba de la ficha la palabra subrayada en mayúsculas y debajo una cita del contexto y la referencia al libro de donde procedía la frase. Me pagaban a 15 céntimos la ficha, pero como trabajaba deprisa, me podía defender. Con el primer dinero que cobré, me compré un vestido de terciopelo verde”.⁵⁰

Mientras está estudiando el doctorado en Madrid, se pone enferma y vuelve a Salamanca. “Por las mañanas iba a la Ciudad Universitaria porque estaba matriculada en unas asignaturas que eran necesarias para llevar a cabo el doctorado, pero no pude examinarme de ninguna porque a finales de curso, en mayo, cogí el tifus y me entraron unas fiebres altísimas. La penicilina no había llegado todavía a España y el tifus era una enfermedad muy grave. Vino mi madre a cuidarme y, como no mejoraba, me trasladaron a Salamanca en una ambulancia, por consejo de mi tío Vicente, que era el médico de la familia. Estuve casi cuarenta días en la cama, a punto de morirme, y deliré muchísimo”.⁵¹

⁴⁸ Martinell Gifre, Emma: “Introducción” y “Bibliografía selecta”, en Martín Gaité, Carmen: *Cuéntame*, ed. de Emma Martinell Gifre, Madrid, Espasa Calpe, 1999, pág. 11.

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ Martín Gaité, Carmen: “Bosquejo autobiográfico”, en *Agua pasada*, Barcelona, Anagrama, 1993, pág. 18.

⁵¹ *Ibidem*, págs. 18-19.

Tras su recuperación de la enfermedad, escribirá *El libro de la fiebre*,⁵² inédito hasta después de su muerte. “Aquel verano, después de sanar, empecé a escribir un libro que se titulaba *El libro de la fiebre*, donde, en plan poético y surrealista, trataba de rescatar imágenes fugaces de mis delirios. Estaba muy entusiasmada y me parecía muy bonito, pero Rafael Sánchez Ferlosio, a quien se lo enseñé pocos meses después, cuando lo volví a ver en Madrid, me dijo que no valía nada, que resultaba vago y caótico,⁵³ así que solo llegué a publicar varios fragmentos en *La hora*,⁵⁴ me parece”.⁵⁵ Este episodio será convertido, en cierta manera, en material narrativo, en la novela *Caperucita en Manhattan*, cuya protagonista infantil, Sara Allen, enferma con fiebre muy alta, cuando se entera de que no volverá a ver al amigo de su abuela, quien la ha introducido en el mundo de la literatura y de la letra impresa.

Ese mismo verano de 1949, su padre pidió el traslado a Madrid, así que en otoño la familia dejó la casa de la plaza de los Bandos y se mudó a la capital madrileña. Toda la familia se instaló en un piso de la calle Alcalá, 35, donde vivieron sus padres hasta su muerte en 1978 y donde ha vivido su hermana Ana María. En esa primera etapa en Madrid con la familia, daba clases de historia, gramática y literatura en Bachillerato en un colegio de niñas. Sus

⁵² Publicado de forma póstuma, en una edición de Maria Vittoria Calvi, Madrid, Cátedra, 2007. Los investigadores y estudiosos de la obra de Carmen Martín Gaité han destacado su importancia en su trayectoria narrativa, como precursora de desarrollos posteriores, ya que contiene muchos de los elementos que serán clave en el conjunto de su producción. Así lo aseguran Maria Vittoria Calvi (“Introducción” a Martín Gaité, Carmen: *El libro de la fiebre*, Madrid, Cátedra, 2007, págs. 9-74) y Joan Lipman Brown (“El libro de la fiebre”: La prefiguración de una carrera literaria”, en *El legado de Carmen Martín Gaité* (monográfico), *Ínsula*, núm. 769-770, enero de 2011, págs. 4-8); sobre este libro también ha escrito “*El libro de la fiebre* and Martín Gaité’s Anxiety of Authorship” (Carmen Martín Gaité 10 years on: revisiting her textual and visual legacy, IGRS, London, 10-11 diciembre 2010). Para Giovanna Fiordaliso, “*El libro de la fiebre* representa pues un ensayo de escritura, una práctica narrativa con la que Carmen Martín Gaité inaugura su estilo auténtico y personal, que triunfará en otras obras más maduras, tanto de narrativa como ensayística”. (“*El libro de la fiebre* y los *Cuadernos de todo* de Carmen Martín Gaité: escritura, literatura, vida”, en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, *Carmen Martín Gaité. Nuevas perspectivas*, núm. 52, enero-junio 2014, pág. 14).

⁵³ Sobre esta reacción de Ferlosio, José Teruel comenta “lo herético que era en la literatura española de los años 50 salirse del molde del realismo” y asegura que *El libro de la fiebre* no pasó la censura de los “deberes estéticos” asumidos por los escritores de su generación literaria (“El rescate del tiempo como proyecto narrativo: *El cuarto de atrás* y otras consideraciones sobre Carmen Martín Gaité”, en Martínez Cachero, José María y otros: *Mostrar con propiedad un desatino. La novela española contemporánea*, Madrid, Eneida, 2004, págs. 199-200). Citado en Calvi, Maria Vittoria: “Introducción” a Martín Gaité, Carmen: *El libro de la fiebre*, Madrid, Cátedra, 2007, pág. 12.

⁵⁴ Maria Vittoria Calvi explica que los dos fragmentos no se publicaron en *La hora*, sino en la revista universitaria *Alcalá* (“Introducción” a Martín Gaité, Carmen: *El libro de la fiebre*, Madrid, Cátedra, 2007, pág. 12).

⁵⁵ Martín Gaité, Carmen: “Bosquejo autobiográfico”, en *Agua pasada*, Barcelona, Anagrama, 1993, págs. 18-19.

clases eran poco ortodoxas y las niñas, aunque la querían bastante, no le tenían respeto, así que se puso a trabajar como escribiente en el despacho de su padre por las mañanas.⁵⁶ “No era un trabajo que me gustara mucho, pero me daba algún dinero, en espera de tiempos mejores”.⁵⁷

En enero de 1950 se hizo novia de Rafael Sánchez Ferlosio, “dos años más joven que yo y mal estudiante, pero excelente escritor. Me dedicó su primer libro, *Industrias y andanzas de Alfanhuí*, y poco después se fue a cumplir el servicio militar a Tetuán. Nos escribíamos mucho y yo era la primera vez en mi vida que estaba tan enamorada y tan influida por alguien. Había abandonado por completo mi proyecto de la tesis doctoral, así como el de hacer oposiciones para ganar una cátedra. Mi experiencia con aquellas niñas del colegio de la calle Martínez Campos me había revelado que mis dotes para la enseñanza eran más bien escasas”.⁵⁸

Tres años después se casa con Sánchez Ferlosio, que, junto con Ignacio Aldecoa, serán muy importantes en sus primeras narraciones. “El 14 de octubre de 1953, me casé con Rafael Sánchez Ferlosio, que había terminado su servicio militar, pero no la carrera. Acababa de fundar con Sastre y Aldecoa la *Revista española*, que económicamente fue un desastre pero que ahora es muy buscada por los estudiosos porque allí colaboramos todos los prosistas de la llamada ‘generación de los años cincuenta’. Los consejos de Rafael y de Aldecoa me habían servido para abandonar el tono lírico de mis primeras composiciones y para ser más rigurosa y exigente en mi prosa. Mi cuento *La chica de abajo*, que les había gustado mucho, es seguramente mi primera narración estimable y en ella ya están muchos de los elementos y temas que posteriormente elaboré mejor. Rafael y yo (a pesar de que él había conseguido un trabajo modesto como secretario de un ingeniero) pensábamos vivir de nuestras colaboraciones literarias”.⁵⁹ Durante los años cincuenta colabora en

⁵⁶ *Ibidem*, pág. 19.

⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁸ *Ibidem*, págs. 19-20.

⁵⁹ *Ibidem*, pág. 20.

periódicos y revistas como *Clavileño*, *Alférez*, *Alcalá*, *La Estafeta Literaria*, *El Español*, *Destino*, *La Hora*, *Blanco y Negro*, *ABC* y *Revista Española*.⁶⁰

En esta época viaja a Italia, donde descubrirá y leerá a escritores, cuya obra traducirá años después, sobre los que escribirá como ejemplo del arte de narrar en sus reflexiones acerca de la literatura y en sus críticas literarias, y que influirán en su producción literaria.

Después de casarnos, pasamos unos meses en Roma, en casa de los abuelos maternos de Rafael, en la Piazza de Santa Maria sopra Minerva, donde él había nacido. Luego volvimos en otras muchas ocasiones a aquella casa. Los abuelos de Rafael eran una gente encantadora y me encariñé mucho con ellos; la abuela Ida me enseñó a cocinar, que yo no sabía, y se pasaba las horas muertas hablando conmigo. Viajamos también a Nápoles, Florencia y Venecia. Italia se me metió muy dentro y además me puso en contacto con la literatura contemporánea del país, que me influyó mucho, sobre todo Pavese y Svevo.⁶¹ También estuvimos en París.⁶²

Desde que se casó hasta su muerte vivió en Madrid, en un séptimo piso de la calle Doctor Esquerdo, que su padre les regaló a ella y a Sánchez Ferlosio, con una gran terraza. “Lo he descrito con todo detalle en mi novela *El cuarto de atrás*, durante la conversación con el hombre vestido de negro que me visitó una noche”.⁶³ Los dos escritores pretendían vivir de sus colaboraciones literarias y trabajaban de forma independiente uno del otro.

Nunca tuvimos criada, nos repartíamos las tareas domésticas y trabajábamos con total independencia uno de otro. La misma independencia que manteníamos en todo, sin interferir nunca en las amistades ni en las manías del otro, y recibiendo continuamente a los buenos amigos. Él escribía sobre todo de noche, y yo también me volví bastante nocturna y muy poco esclava de los horarios. A ninguno nos gustaba el lujo superfluo

⁶⁰ Martinell Gifre, Emma: “Introducción” y “Bibliografía selecta”, en Martín Gaité, Carmen: *Cuéntame*, ed. de Emma Martinell Gifre, Madrid, Espasa Calpe, 1999, págs. 20-21.

⁶¹ De Italo Svevo tradujo al castellano las obras *Corto viaje sentimental* y *Senectud*. Del italiano tradujo, además, las obras *Vino y pan* de Ignazio Silone, *El sistema periódico* e *Historias naturales*, de Primo Levi; y *Querido Miguel* y *Nuestros ayeres*, de Natalia Ginzburg.

⁶² Martín Gaité, Carmen: “Bosquejo autobiográfico”, en *Agua pasada*, Barcelona, Anagrama, 1993, pág. 20.

⁶³ *Ibidem*.

de las comidas de ceremonia, lo que más nos unía era el gusto por hablar y el sentido del humor, aunque él es más crítico que yo, más inadaptado y menos sociable.⁶⁴

La autora trabajaba de forma completamente independiente de su marido, el también escritor Rafael Sánchez Ferlosio. En estos primeros años de la década de los cincuenta, Martín Gaité recibe su primer premio. “En primavera de 1954 obtuve el Premio Café Gijón por mi novela corta *El balneario*. Tanto esta novela como todas las que escribí posteriormente no las leyó Rafael hasta que ya estaban terminadas. No quería dejarme influir por sus críticas, que muchas veces me desanimaban.⁶⁵ Prefería que me las hiciese cuando el libro estaba ya en prensa”.⁶⁶

En octubre de ese mismo año nació su primer hijo, Miguel, que murió de meningitis en mayo del año siguiente,⁶⁷ cuando Rafael Sánchez Ferlosio acababa de escribir *El Jarama*. “Esta fue la primera vez que yo sentí en mi vida cómo el suelo puede fallar a uno repentinamente debajo de los pies, cuando menos se espera, y comprendí visceralmente algo de lo que siempre había tenido una noción más bien abstracta: la esencia precaria, amenazada y efímera de la felicidad”.⁶⁸ El 22 de mayo de 1956 nació su hija Marta.

Cuatro años después de su primer premio, recibe el prestigioso Premio Nadal, que facilitó su trayectoria como escritora. “En 1957 terminé mi primera novela larga, *Entre visillos*, y la envié al premio Nadal, sin que nadie lo supiera,

⁶⁴ Martín Gaité, Carmen: “Bosquejo autobiográfico”, en *Agua pasada*, Barcelona, Anagrama, 1993, págs. 20-21.

⁶⁵ Así ocurrió con su primera obra *El libro de la fiebre*, que tras los comentarios de Rafael Sánchez Ferlosio, dejó inédita, como se ha explicado anteriormente. De hecho, la segunda parte del manuscrito se quedó en estado borrador, en sus “cuadernos de todo”, como explica Maria Vittoria Calvi (“Introducción” a Martín Gaité, Carmen: *El libro de la fiebre*, ed. Maria Vittoria Calvi, Madrid, Cátedra, 2007, pág. 26).

⁶⁶ Martín Gaité, Carmen: “Bosquejo autobiográfico”, en *Agua pasada*, Barcelona, Anagrama, 1993, pág. 21.

⁶⁷ El fallecimiento de una hija o un hijo es el tema de los cuentos “Lo que queda enterrado” y “La mujer de cera”. En el primero se cuenta el deterioro de la relación de pareja de sus jóvenes padres, tras su muerte; en el segundo, la madre pierde al hijo por un aborto y será determinante en el desarrollo de la historia (Martín Gaité, Carmen: *Cuentos completos*, Madrid, Alianza Editorial, 2002, págs. 55-74 y 169-190). José Jurado Morales también relaciona el tema de estos relatos con este dato biográfico de la autora (*Del testimonio al intimismo. Los cuentos de Carmen Martín Gaité*, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 2001, pág. 107); citado por Llanos de los Reyes, Manuel (“La evocación, el sueño y la rutina, tres motivos fundamentales en el universo cuentístico de Carmen Martín Gaité”, en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, núm. 21, 2002).

⁶⁸ Martín Gaité, Carmen: “Bosquejo autobiográfico”, en *Agua pasada*, Barcelona, Anagrama, 1993, pág. 21.

con el pseudónimo de Sofía Veloso (el nombre de mi abuela materna). Rafael había ganado ese mismo premio dos años antes con *El Jarama* y no quería que el hecho de ser yo su mujer influyera ni en pro ni en contra en el ánimo del jurado. Gané el premio Nadal el 6 de enero de 1958. Me enteré de la noticia por radio, estando sola en casa con mi hija dormida en su cuna. (...) el premio Nadal contribuyó a facilitarme la publicación de mis obras, ya que era el más importante que por entonces se concedía en España, y me reafirmó en mi propósito de seguir escribiendo siempre. Aparte de eso, suponía un notable respiro económico, porque la novela se vendió bien”.⁶⁹

Como explica la propia autora, la concesión del Premio Nadal facilitó su dedicación a la escritura y la publicación de sus obras siguientes. En 1963 se publicó su novela *Ritmo lento*, finalista del premio Biblioteca Breve, que obtuvo la novela *La ciudad y los perros*, de Mario Vargas Llosa. Sin embargo, como explica la autora, con sencillez y honestidad, en la nota a la tercera edición, la obra había sido muy poco leída y comentada: “La primera edición de *Ritmo lento* (Seix Barral, 1963) no solo no se agotó sino que pasó absolutamente sin pena ni gloria”.⁷⁰ En 1963, en unos coloquios sobre realismo, Martín Gaité se reencuentra con Luis Martín-Santos, que había publicado *Tiempo de silencio*. Las dos obras suponen una reacción al realismo imperante en la novela española, estilo patente en *Entre visillos*.

Mi novela le había gustado muchísimo (creo que es la persona que más encendidamente me ha hablado nunca de ella), como a mí la suya (...) él les atribuía ciertas afinidades y les auguraba una significación y una suerte paralelas, cosa en la que –como es patente- se equivocó (...) Pero ahora, al cabo de los años, creo que en aquellas afinidades que creyó descubrir no andaba tan desencaminado. Prescindiendo de todo juicio valorativo, nuestras novelas del año 62 supusieron las primeras reacciones contra el ‘realismo’ imperante en la narrativa española de postguerra,⁷¹ dos

⁶⁹ Martín Gaité, Carmen: “Bosquejo autobiográfico”, en *Agua pasada*, Barcelona, Anagrama, 1993, págs. 21-22.

⁷⁰ Martín Gaité, Carmen: “Nota a la tercera edición” (abril de 1975), en *Ritmo lento*, Barcelona, Bruguera, 1981, págs. 5-6.

⁷¹ Este aspecto ha sido estudiado, por ejemplo, por Joan Lipman Brown (“*Tiempo de silencio* and *Ritmo lento*: Pioneers of the New Social Novel in Spain”, en *Hispanic Review*, L, núm. 1, Winter 1982, págs. 61-73); y por José-Carlos Mainer (“Introducción”, en en Martín Gaité, Carmen: *Ritmo lento*, Barcelona, Destino, col. Clásicos Contemporáneos Comentados, 1996, págs. VII-LX).

intentos aislados por volver a centrar el relato en el análisis psicológico⁷² de un personaje, yo influida por Svevo, él por Joyce.⁷³

En este sentido, como asegura Emma Martinell, “el valor de la producción de Martín Gaité, sin embargo, radica en que desde *El balneario* (1954) –que le valió el premio Café Gijón– supo salir de los planteamientos del realismo social”.⁷⁴ Es un rasgo diferenciador respecto a sus compañeros de generación literaria, ya que “en la década de los cincuenta, estos autores mostraban interés por los seres humanos, y no necesariamente por los afortunados. Las vidas que describen son rutinarias, mediocres y pobres”.⁷⁵

Tras la escasa acogida de la novela *Ritmo lento*, su afición a la Historia y al estudio regresa en los años sesenta, con una investigación histórica sobre don Melchor de Macanaz, que será clave en su producción literaria y al que dedicó siete años de su vida. En 1970 se publicará este trabajo en el libro *El proceso de Macanaz. Historia de un empapelamiento*, publicado en 1995 en una segunda edición revisada con el título de *Macanaz, otro paciente de la Inquisición*.

En los años siguientes simultanéé mis tareas domésticas, maternas y literarias, con un nuevo rebrote de afición al estudio. Empecé a estudiar sobre todo historias de España del siglo XVIII, período en el que tenía grandes lagunas de ignorancia. Solía ir

⁷² Para Manuel Longares, en la obra están explícitas las preocupaciones de la generación literaria de Martín Gaité que, según José Teruel Benavente (“*Ritmo lento* and Carmen Martín Gaité’s Role in the Renewal of the Spanish Novel on the 1960s”, en Brown, Joan Lipman (ed.): *Approaches to Teaching the Works of Carmen Martín Gaité*, Nueva York, MLA, págs. 60-70), son “el sentido de la inteligencia si carece de finalidad práctica, el divorcio entre ideología y comportamiento diario, el peso de la herencia y la educación, el ejercicio de la responsabilidad en los nuevos tiempos y la complicidad del individuo en su propio fracaso (...) La novela de los años setenta, dice José Teruel, se ocupa de las contradicciones del individuo. En concreto, *Ritmo lento* analiza un aspecto estrechamente ligado a esas preocupaciones de su generación literaria: las relaciones de dominio y la construcción de la persona” (“La novela del inadaptado”, en Teruel, José y Valcárcel, Carmen (eds.): *Un lugar llamado Carmen Martín Gaité*, Madrid, Ediciones Siruela, 2014, pág. 56). Por su parte, Mercedes Carbayo-Abengózar destaca: “el psicoanálisis hace su aparición en esta novela y continuará en las siguientes. Mediante el psicoanálisis de sus personajes, Martín Gaité va a psicoanalizar a la sociedad que los ha llevado al estado en el que están” (Carbayo-Abengózar, Mercedes: “Lo raro no es solo vivir, lo raro es también hablar”, en Redondo Goicoechea, Alicia (ed.): *Carmen Martín Gaité*, Madrid, Ediciones del Orto, 2004, pág. 24).

⁷³ Martín Gaité, Carmen: “Nota a la tercera edición” (abril de 1975), en *Ritmo lento*, Barcelona, Bruguera, 1981, pág. 5. Sin embargo, la novela fue bien acogida por una parte de la crítica por distinguirse de la corriente realista imperante, debido a su carácter psicológico (Borrell, Jaime: “Lo anormal de lo infrecuente”, en *La Estafeta Literaria*, núm. 268, 22 de junio de 1963, pág. 19; y Galaos, José Antonio: “*Ritmo lento*”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 171, 1964, págs. 636-639).

⁷⁴ Martinell Gifre, Emma: “Introducción” y “Bibliografía selecta”, en Martín Gaité, Carmen: *Cuéntame*, ed. de Emma Martinell Gifre, Madrid, Espasa Calpe, 1999, pág. 30.

⁷⁵ *Ibidem*.

a estudiar a la biblioteca Ateneo de Madrid, que cierra a la una de la madrugada. Casi siempre iba a partir de las ocho, después de acostar a mi hija, y muchas veces, cuando sonaba el timbre para avisar el cierre del Ateneo, era yo el único lector nocturno de la sala. De esta vocación tardía de autodidacta nació mi interés por un personaje muy contradictorio, perseguido por la Inquisición, don Melchor de Macanaz, sobre el cual nadie había hecho un estudio serio. Por seguirle la pista abandoné mis estudios literarios, me metí en archivos, hice viajes a Simancas y a París, y al cabo de siete años de tenaz pesquisa, había reunido los suficientes datos para una biografía, que apareció en 1970.⁷⁶

La dedicación de Martín Gaité a la investigación histórica, en detrimento de la creación literaria, ha sido, en parte, atribuida a la escasa acogida de su novela *Ritmo lento*.⁷⁷ Sin embargo, ella, en una entrevista realizada en 1979, sobre este silencio narrativo explicó: “A mí me dieron ganas de estudiar. Me aburrí de escribir novelas porque me aburrí de leerlas. Habíamos estado demasiado tiempo centrados en leer novelas y comentarlas, y yo necesitaba información de otro tipo. Tenía unas lagunas muy grandes en la historia del siglo XVIII me puse a estudiar sin ningún tipo de proyecto (...) Lo cierto es que saqué una capacidad de reflexión y de paciencia que no tenía y que repercutió sin duda en mi producción literaria posterior”.⁷⁸

Su labor investigadora ha sido alabada por estudiosos y críticos. Así, María Dolores Albiac Blanco ha destacado su importante contribución sobre el conocimiento del siglo XVIII, y su rigurosidad, sentido crítico y honestidad al investigar y escribir sobre esta época contraria al gusto del régimen franquista.

⁷⁶ Martín Gaité, Carmen: “Bosquejo autobiográfico”, en *Agua pasada*, Barcelona, Anagrama, 1993, pág. 22.

⁷⁷ Según María Dolores Albiac Blanco, “la decisión de pasar del estudio informativo del siglo XVIII a iniciar una investigación de envergadura posiblemente fue un modo de tomar distancia respecto a su trabajo de novelista, ya que *Ritmo lento* (1963), la obra que había escrito con ilusión y esmero y que se editó mientras ya saciaba sus curiosidades dieciochescas, tuvo una acogida menos que tibia. La decepción fue importante porque Carmiña creía que esa novela iba a marcar su ingreso definitivo en el parnaso de los nuevos escritores españoles”. (“Usos de la Razón, usos del sentimiento: Carmen Martín Gaité y el siglo de las Luces”, en Teruel, José y Valcárcel, Carmen (eds.): *Un lugar llamado Carmen Martín Gaité*, Madrid, Ediciones Siruela, 2014, pág. 176).

⁷⁸ Fernández Prieto, Celia: “Entrevista con Carmen Martín Gaité”, en *Anales de la Narrativa Española Contemporánea*, IV, 11 de junio de 1979, págs. 168-169). Citada por Fernández Hoyos, Sonia: “Notas para un análisis de *Retahílas*”, en Redondo Goicoechea, Alicia (ed.): *Carmen Martín Gaité*, Madrid, Ediciones del Orto, 2004, pág. 149.

Con Carmen Martín Gaité el dieciochismo tiene varios motivos de agradecimiento, porque hacia 1962 eran pocos los que se habían interesado por esa época, que la mentalidad conservadora consideraba uno de los siglos equivocados de la historia de España (...) Martín Gaité figura, pues, entre quienes, de modo riguroso y comprometido, iniciaron en España el estudio del siglo XVIII sin prejuicios y con sentido crítico; pero también sin el apoyo de obras que, posteriormente, cambiaron el tradicional concepto del siglo XVIII, lo presentaron desde una nueva óptica y, al disponer de mejor información, pudieron profundizar en el sentido y alcance de la Ilustración (...) Carmiña y sus colegas tuvieron que inventar, en gran medida, su propio método y su personal camino. Pese a todo, Martín Gaité planteó cosas que luego han sido de entendimiento común (...) Analizó con buen sentido los problemas, posibilidades y fracasos de una época que inauguró la modernidad española, pero su simpatía por Macanaz no la convirtió en una biografía turiferaria. Carmen Martín Gaité no duda en calificar a Macanaz de escritor mediocre, no oculta sus trapicheos y mentiras, y concluye que, como político, había metido la pata porque le faltaba ductilidad y sentido de la realidad (1969: 112).⁷⁹

En otoño de 1970, comienza a vivir sola con su hija Marta en el piso de la calle Doctor Esquerdo, que compartió durante diecisiete años con Rafael Sánchez Ferlosio, del que se separó de manera amistosa.⁸⁰ “Yo a esta casa le tengo un gran cariño y nunca se me ha ocurrido mudarme a otra, en ningún sitio me encuentro tan a gusto como aquí”.⁸¹

Durante la investigación sobre don Melchor de Macanaz, siente curiosidad por estudiar las costumbres amorosas en el siglo XVIII. Tras

⁷⁹ Albiac Blanco, María Dolores: "Usos de la Razón, usos del sentimiento: Carmen Martín Gaité y el siglo de las Luces", en Teruel, José y Valcárcel, Carmen (eds.): *Un lugar llamado Carmen Martín Gaité*, Madrid, Ediciones Siruela, 2014, págs. 179-180. Como indica Albiac, en los *cuadernos de todo 3 y 5*, y en la correspondencia con Benet se puede rastrear el proceso de elaboración de la investigación sobre Macanaz.

⁸⁰ A Rafael Sánchez Ferlosio le dedica el libro *Usos amorosos del dieciocho en España*, publicado en 1972: “Para Rafael, que me enseñó a habitar la soledad y a no ser una señora” (Martín Gaité, Carmen: *Usos amorosos del dieciocho en España*, Barcelona, Anagrama, 1987, pág. 9).

⁸¹ Martín Gaité, Carmen: “Bosquejo autobiográfico”, en *Agua pasada*, Barcelona, Anagrama, 1993, pág. 23.

dedicarle dos años, se doctorará con este trabajo en 1972,⁸² que publicará como libro bajo el título de *Usos amorosos del siglo XVIII en España*.⁸³

De paso, revoliendo aquellos papeles de archivo, se me había despertado simultáneamente la curiosidad por los usos amorosos del siglo XVIII, y al abandonar al viejo Macanaz, seguí investigando sobre este tema. Estas investigaciones desembocaron en un segundo trabajo, *Usos amorosos del siglo XVIII en España*, que, antes de publicarlo, pensé que podría servirme como tesis doctoral y para rematar así, aunque tardíamente, aquella carrera universitaria iniciada brillantemente en Salamanca y que había quedado truncada con mi venida a Madrid. No pensaba dedicarme a la enseñanza universitaria, pero siempre me ha gustado terminar las cosas que empiezo, así que en 1972, ya peinando canas, leí mi tesis doctoral en la Universidad de Madrid. En el Tribunal estaban mis antiguos profesores Rafael Lapesa y Alonso Zamora Vicente, este último como director de la tesis. Me concedieron el premio extraordinario de fin de carrera. Desde luego no dejaba de ser un caso el mío bastante extraordinario, por lo insólito.⁸⁴

La peculiaridad en la forma de abordar las investigaciones históricas y de narrarlas ha sido destacada también por los estudiosos de su obra. “Para Martín Gaité hacer historia no solo suponía la narración de la vida y de las obras de las ‘grandes figuras’ o de corrientes económicas, sino un compendio de otras ‘pequeñas cosas’ que suelen pasar inadvertidas en los relatos históricos oficiales”,⁸⁵ asegura Lissette Rolón Collazo. Una idea similar mantiene María Dolores Albiac Blanco sobre la obra *Usos amorosos del siglo XVIII en España*.

La importancia del libro fue y sigue siendo grande, porque fue un modo instructivo y muy inteligente de hacer crítica oblicua de los usos de la España en que vivía. Llamó la

⁸² Este trabajo, con el título de “Lenguaje y estilo amorosos en los textos del siglo XVIII español”, fue leído por la autora, como tesis doctoral en Filología Románica, en la Universidad de Madrid, bajo la dirección del profesor Zamora Vicente, el 12 de junio de 1972, habiendo obtenido la calificación de sobresaliente cum laude, y posteriormente el Premio Extraordinario de fin de carrera (Martín Gaité, Carmen: *Usos amorosos del dieciocho en España*, Barcelona, Anagrama, 1993, pág. 12).

⁸³ Albiac Blanco, María Dolores: “Usos de la Razón, usos del sentimiento: Carmen Martín Gaité y el siglo de las Luces”, en Teruel, José y Valcárcel, Carmen (eds.): *Un lugar llamado Carmen Martín Gaité*, Madrid, Ediciones Siruela, 2014, págs. 179-180.

⁸⁴ Martín Gaité, Carmen: “Bosquejo autobiográfico”, en *Agua pasada*, Barcelona, Anagrama, 1993, pág. 22.

⁸⁵ Rolón Collazo, Lissette: “Historia y literatura en Carmen Martín Gaité”, en *El legado de Carmen Martín Gaité, Ínsula*, núm. 769-770, enero de 2011, pág. 18. (Citada por Garriga Espino, Ana: “Leyendo a Teresa de Jesús a través de Carmen Martín Gaité”, en Teruel, José y Valcárcel, Carmen (eds.): *Un lugar llamado Carmen Martín Gaité*, Madrid, Ediciones Siruela, 2014, pág. 198).

atención sobre el siglo XVIII y su trabajo, intencionado y de gratísima lectura, mantiene, aún hoy, el nivel de guía orientativa para lectores curiosos y para quienes pretendan hacerse una idea de aspectos desconocidos acerca de la vida cotidiana, las costumbres galantes, los matrimonios, la educación de las jóvenes y las exigencias a que debían acomodarse las mujeres en el siglo XVIII.⁸⁶

Por su parte, Sonia Fernández Hoyos considera que los ensayos históricos “constituyen una nueva manera de leer y contar la historia. Con ellos, Martín Gaité inició un tipo de discurso no exactamente ‘intrahistórico’, quizá historiológico, en el que las síntesis son innovadoras no porque refundara teóricamente la historiografía española, sino porque aplicó su cultura, su rigor filológico y su ‘oficio’ de escritora a los momentos históricos que estudió (...) sus estudios se caracterizan por una ‘re-valorización’ de elementos novedosos como las ‘formas’ históricas habitualmente despreciadas: moda en el vestíbulo, costumbres diarias, textos-base tradicionalmente desatendidos que sitúan sus acercamientos ensayísticos más allá de una ‘cultura de la letra impresa o manuscrita’”.⁸⁷

Mientras, José Teruel destaca la importancia de la labor investigadora y ensayística: “Mecánicamente asociamos a Martín Gaité con la novelística pero el ensayo es la faceta que ocupó más páginas de su producción, donde descuella el afán de pesquisa e indagación que presidió toda su escritura”.⁸⁸ Precisamente uno de los rasgos característicos de sus investigaciones históricas es, según David González Couso, su “afán por rastrear desde los orígenes la historia del personaje en cuestión para lograr una visión nítida y completa de lo que le ha movido a actuar de un modo u otro. Esa afición por seguir el hilo se extiende a su actividad como prologuista, pues se hace

⁸⁶ Albiac Blanco, María Dolores: “Usos de la Razón, usos del sentimiento: Carmen Martín Gaité y el siglo de las Luces”, en Teruel, José y Valcárcel, Carmen (eds.): *Un lugar llamado Carmen Martín Gaité*, Madrid, Ediciones Siruela, 2014, pág. 190.

⁸⁷ Fernández Hoyos, Sonia: “El legado ensayístico de Carmen Martín Gaité: los ensayos históricos o la lucidez de leer la historia”, en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, *Carmen Martín Gaité. Nuevas perspectivas*, núm. 52, enero-junio 2014, págs. 110 y 116. Además, ha dedicado otros dos estudios a los ensayos: *La lucidez de leer la historia. Los ensayos históricos de Carmen Martín Gaité*, Granada, Ediciones Tragacanto, 2012; y *La algarabía de leer el mundo. Los ensayos literarios de Carmen Martín Gaité*, Granada, Ediciones Tragacanto, 2012.

⁸⁸ Ramos, Charo: “Círculo de Lectores reúne los inicios literarios de Carmen Martín Gaité”, en *Diario de Sevilla*, 7 de julio de 2010.

necesaria una contextualización social y personal del autor concreto para explicar el porqué de su texto”.⁸⁹

Después dedicar una década a la investigación histórica, retomará la creación literaria. “Y aquí termina, por ahora, ese paréntesis de casi diez años en que me dediqué a la investigación. Sobre todo porque me había dado cuenta de una cosa: de que los archivos son algo muy absorbente y, como te metas en ellos sin condiciones, no te libras en la vida del insensible veneno que segregan. Y yo tenía muchas ganas de volver a la literatura, que había abandonado desde la publicación de *Ritmo lento* en 1962”.⁹⁰ En 1974 publicará *Retahílas*⁹¹ y en 1976 *Fragmentos de interior*, ambas novelas. En ese mismo año publicará *El conde de Guadalhorce, su época y su labor*, fruto de otra investigación histórica. Y en 1973, la recopilación de artículos *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas*, sobre un tema clave de su pensamiento y universo creador, la búsqueda del interlocutor como acicate para la creación.⁹²

Martín Gaité logró vivir solo de su creación, en sus distintas facetas. “Excepción hecha de un período de ocho meses en el año 73, en que tuve un empleo en la editorial Salvat, nunca he desempeñado trabajos atendidos a un

⁸⁹ González Couso, David: “Carmen Martín Gaité y su geografía literaria”, en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, núm. 41, 2009.

⁹⁰ Martín Gaité, Carmen: “Bosquejo autobiográfico”, en *Agua pasada*, Barcelona, Anagrama, 1993, pág. 22.

⁹¹ En una entrevista, Carmen Martín Gaité, asegura en 1979 que esta novela supuso un cambio en su trayectoria: “Bueno, realmente en esa novela hubo mucha elaboración. Creo que es la novela mía que más he trabajado porque rompí muchísimo con lo anterior. Todo el mundo dice que parece que está escrita de un plumazo y que es muy natural, sin embargo no es cierto. Es una novela muy trabajada y me costó mucho esfuerzo darle ese aire parecido a la forma espontánea de hablar que pueden tener dos personas, aunque siempre pasada por el tamiz literario. Pienso que *Retahílas* supone algo nuevo, no solo dentro de mi obra; hay en ella hallazgos de tipo formal y lingüísticos interesantes. No releo demasiado mi obra, pero a veces cojo trozos de *Retahílas* y objetivamente me gustan y me sorprenden”. (Fernández Prieto, Celia: “Entrevista con Carmen Martín Gaité” (11 de junio de 1979), en *Anales de la Narrativa Española Contemporánea*, IV, 1979, pág. 169; citada por Fernández Hoyos, Sonia: “Notas para un análisis de *Retahílas*”, en Redondo Goicoechea, Alicia (ed.): *Carmen Martín Gaité*, Madrid, Ediciones del Orto, 2004, pág. 150). En este sentido, Mercedes Carbayó-Abengózar destaca la presencia del psicoanálisis en la obra: “aquí corre a cargo de los protagonistas, quienes durante sus respectivos monólogos, hacen un repaso a sus vidas, a sus aciertos y a sus equivocaciones. Ambos revisan su pasado y mediante la conversación, desmontan y critican los roles que han representado durante su vida y que los han hecho sentirse encasillados”. (“Lo raro no es solo vivir, lo raro es también hablar”, en Redondo Goicoechea, Alicia (ed.): *Carmen Martín Gaité*, Madrid, Ediciones del Orto, 2004, pág. 26).

⁹² Para Santos Sanz Villanueva, este libro, sobre la búsqueda de interlocutor, “viene a resumir una preocupación central del conjunto de su narrativa. Y aun diría que de una actitud existencialista que la lleva siempre a salir de sí misma y a confrontarse con otro o a dirigirle un mensaje en solicitud de respuesta verbal o de otra clase (...) Todos los textos, en cualquier caso, implican una apuesta rehumanizadora frente al paradójico autismo producido por la presente sociedad de la comunicación global”. (“La búsqueda de interlocutor”, en *El Mundo. El Cultural*, 26 de mayo de 2000).

horario fijo, y se puede decir que he vivido exclusivamente de la pluma, como era mi deseo. He hecho ediciones críticas, traducciones, prólogos, artículos, guiones de cine,⁹³ adaptaciones de clásicos, colaboraciones para la radio, y hasta he cantado canciones gallegas en un teatro. Pero siempre he evitado, aun a costa de vivir más modestamente, los empleos que pudieran esclavizarme y quitarme tiempo para dedicarme a la lectura, a la escritura y a otra de mis pasiones favoritas: el cultivo de la amistad. Los amigos son para mí la cosa más importante del mundo, la más significativa y la más consoladora, y se requieren una delicadeza y un tino especiales para no perderlos”.⁹⁴

En estos años comienza su obra más importante dedicada a sus reflexiones sobre la literatura, que conforman su teoría literaria, labor que simultanea con sus colaboraciones periodísticas como crítica literaria y con proyectos narrativos, que enriquecieron su ensayo acerca del quehacer literario. “Desde 1974 estoy enredada en un ensayo bastante ambicioso donde trato de analizar las motivaciones de la conversación y las diferencias entre la narración oral y la narración escrita. (...) Pero este trabajo, que lleva el título previo de *El cuento de nunca acabar*, amenaza con ser demasiado fiel a su título porque no lo acabo nunca, abierto, como está, por naturaleza, a toda clase de interrupciones. De octubre de 1976 a mayo de 1980 he ejercido de forma regular (todas las semanas) la crítica de libros en el periódico *Diario-16*. Esto me ha dado una visión más amplia de la literatura contemporánea y extranjera, aportándome también nuevas ideas y enfoques que enriquecen *El cuento de nunca acabar*, al tiempo que lo interrumpen y demoran”.⁹⁵

⁹³ Martín Gaité fue guionista de series (por ejemplo, *Teresa de Jesús* y *Celia*) y documentales para televisión (*Salamanca*, de la serie *Esta es mi tierra*), y de películas. Algunas fueron adaptaciones de obras literarias suyas, como *Entre visillos* y *Fragmentos de interior*. (Medina, Héctor: “Conversación con Carmen Martín Gaité”, en *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, VIII, 1983, págs. 183-194). La lista completa figura en la Bibliografía final de esta tesis. Martín Gaité cuenta algunas de sus colaboraciones como guionista en: “Cine y literatura”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, págs. 231-234. El proceso de la adaptación de *Fragmentos de interior* para una serie de televisión lo cuenta de forma más detallada Lissette Rolón Collazo (“Adaptaciones y representaciones (1976-1985)”, en *Figuraciones. Mujeres en Carmen Martín Gaité, revistas feministas y ¡Hola!*, Madrid, Iberoamericana, 2002, págs. 118-125); citada por Emma Martinell Gifre, “*Fragmentos de interior*”, en Redondo Goicoechea, Alicia (ed.): *Carmen Martín Gaité*, Madrid, Ediciones del Orto, 2004, pág. 162.

⁹⁴ Martín Gaité, Carmen: “Bosquejo autobiográfico”, en *Agua pasada*, Barcelona, Anagrama, 1993, pág. 23.

⁹⁵ *Ibidem*, pág. 24.

En 1978 la autora publica su obra *El cuarto de atrás*, por la que recibirá el Premio Nacional de Literatura. “Mi padre murió en octubre de 1978 y mi madre⁹⁶ en diciembre de ese mismo año. Por quince días no se enteró de la concesión del Premio Nacional de Literatura a la novela mía que más le gustaba a ella, *El cuarto de atrás*. En la primavera del año siguiente a su muerte, 1979, asistí a un congreso de literatura española contemporánea celebrado en Yale y descubrí la ciudad más fascinante del mundo: Nueva York.⁹⁷ Había algo de despedida de un mundo y de descubrimiento de otro en aquel viaje deslumbrador e inesperado que por una parte mitigaba la herida de la reciente pérdida de mis padres y por otra la acentuaba, cuando me daba cuenta de que ya nunca podría volver a escribirles para hacerles partícipes de mis impresiones. Nunca se cansaron de alentarme en mi trabajo ni de compartir todas mis alegrías ni de esperar mis cartas, cuando estaba ausente”.⁹⁸

Desde 1979, invitada por la Universidad Autónoma de México, son frecuentes sus estancias en el extranjero para impartir clases y conferencias.⁹⁹ La elaboración del ensayo *El cuento de nunca acabar*, publicado en 1983, no le impidió tomar anotaciones para sus obras literarias y escribirlas, como también hizo con la novela *La Reina de las Nieves*, publicada en 1994, fruto de un largo

⁹⁶ La presencia de su madre en la producción de Martín Gaité es frecuente; por ejemplo, así sabemos que era un gran apoyo en su proceso de escritura. A su madre le dedicó, por ejemplo, “Retahíla con Nieve en Nueva York” (Para mi madre, *in memoriam*), escrito desde Nueva York en noviembre de 1980 (Martín Gaité, Carmen: *Agua pasada*, Barcelona, Anagrama, 1993, págs. 26-32). Este texto se publica por primera vez en Servodidio, Mirella & Welles, Marcia L. (eds.): *From Fiction to Metafiction: Essays in Honor of Carmen Martín Gaité*, Lincoln (Nebraska), Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1983, págs. 26-32.

⁹⁷ “A partir de Nueva York, la mirada de Martín Gaité va a salir de las habitaciones cerradas de *Entre visillos* y *El cuarto de atrás* a los viajes y los espacios abiertos de *Nubosidad variable* (1992), *Lo raro es vivir* (1996) y sobre todo *Irse de casa* (1998). A su vez, la crítica social de sus primeras novelas, aunque no desaparece, se va a difuminar en tonos más ficcionales y fantásticos a raíz de su experiencia neoyorquina. Sin embargo, lo que no le hará perder Nueva York será su interés por la cultura popular, presente siempre en sus novelas posteriores: las coplas y las novelas rosa en *Nubosidad variable*, la música en *Lo raro es vivir*, y el cine y la moda en *Irse de casa*, aunque retazos de canciones, películas, collages y expresiones y personajes populares inundan su literatura”. (Carbayo-Abengózar, Mercedes: “Carmen Martín Gaité y la cultura popular”, en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, *Carmen Martín Gaité. Nuevas perspectivas*, núm. 52, enero-junio 2014, pág. 154).

⁹⁸ Martín Gaité, Carmen: “Bosquejo autobiográfico”, en *Agua pasada*, Barcelona, Anagrama, 1993, pág. 23.

⁹⁹ “Desde ese año ha hablado en las universidades estadounidenses de Philadelphia, Vassar, Columbia, Chicago, Oberlin, UCLA, Irvine, New York University, Sarah Lawrence College, Rutgers, Georgetown, Delaware, Wellesley College, Storrs y Beown, entre otras”. (Martinell Gifre, Emma: “Introducción” y “Bibliografía selecta”, en Martín Gaité, Carmen: *Cuéntame*, ed. de Emma Martinell Gifre, Madrid, Espasa Calpe, 1999, págs. 21-22).

proceso creativo, iniciado en 1975 e interrumpido por el fallecimiento de su hija Marta, en 1985.

Esta novela, para la que vengo tomando notas desde 1975, ha tenido un proceso de elaboración lleno de peripecias. La empecé a escribir 'en serio' en 1979, por primavera, y trabajé en ella con asiduidad hasta finales de 1984, sobre todo en otoño de ese año, durante una estancia larga en Chicago. Había ido a aquella Universidad como profesora visitante y me albergaba en el piso diecisiete de un antiguo hotel, el Blackstone, que tenía puerta giratoria. Desde mi habitación se dominaba el lago Michigan, yo había corrido la mesa junto a la ventana, y me pasaba tardes enteras trabajando allí. *La Reina de las Nieves* la asocio siempre con la fría y desolada visión de aquel lago inmenso. Creo que en alguna entrevista que me hicieron por entonces, hablé ya de este proyecto literario, que consideraba suficientemente maduro y pensaba rematar a mi regreso a Madrid. Sin embargo, a partir de enero de 1985, y por razones que atañen a mi biografía personal, solamente de pensar en la Reina de las Nieves se me helaba el corazón, y enterré aquellos cuadernos bajo siete estadios de tierra, creyendo que jamás tendría ganas de resucitarlos.¹⁰⁰

Durante ocho años Martín Gaité interrumpió la elaboración de la novela *La Reina de las Nieves*; sin embargo, retomó su escritura a partir de las anotaciones tomadas en sus cuadernos y la terminó de escribir el 1 de mayo de 1994.¹⁰¹ En este paréntesis la autora publica: el ensayo *Los usos amorosos de la postguerra española* (1987), fruto de su investigación durante dos años y con el que ganó el XV Premio Anagrama de Ensayo; *Desde la ventana* (1987), recopilación de artículos sobre la relación entre la literatura y la mujer; y las novelas *Caperucita en Manhattan* (1990)¹⁰² y *Nubosidad variable* (1992). En la década de los noventa también se editarán las novelas *Lo raro es vivir* (1996) e *Irse de casa* (1998), y *Agua pasada* (1993), recopilación de artículos, críticas literarias, prólogos y discursos sobre el paso del tiempo y la literatura. Martín Gaité dejó inconclusa la novela *Los parentescos* (2001); de hecho, cuando falleció, en 2000, estaba escribiendo su segunda parte. Como asegura la

¹⁰⁰ Martín Gaité, Carmen: Nota preliminar, en *La Reina de las Nieves*, Barcelona, Anagrama, 1994, pág. 11.

¹⁰¹ *Ibidem*, págs. 11-12.

¹⁰² Emma Martinell Gifre destaca que desde la publicación de la obra Martín Gaité fue una conferenciante habitual de las distintas sedes del Instituto Cervantes: Múnich, Milán, Roma, Nápoles, Nueva York, Londres, Manchester o Leeds; también en 1990 el Instituto de Cooperación Iberoamericana le dedica la "II Semana del Autor español" en Buenos Aires ("Introducción" y "Bibliografía selecta", en Martín Gaité, Carmen: *Cuéntame*, ed. de Emma Martinell Gifre, Madrid, Espasa Calpe, 1999, págs. 22-23).

escritora Belén Gopegui, en el prólogo al libro, en esta obra es reconocible el universo literario de la autora, aunque se distingue en ella una voz distinta.

No es raro que alguien viaje a un sitio que ya conocía y sin embargo le parezca otro, tal vez porque escogió una compañía diferente, o porque viaja en un momento distinto de su vida. Así también ocurre, me parece, cuando se abre la puerta de *Los parentescos*. Lectores y lectoras, críticas y críticos, profesores y profesoras habrán reconocido en esta novela el idioma de la literatura de Carmen Martín Gaité, y lo habrán hecho con justicia pues aquí están, en efecto, sus personajes de carácter peculiar, a menudo pensativos; está la estructura que en algo evoca la estructura clásica del cuento de hadas; están los misterios familiares que han de ser desentrañados, las reflexiones sobre el arte de contar historias imbricándose en la propia historia; está una nueva casa zurriburri, el sentido del humor y ese libro de conjuros para la vida compuesto de situaciones, expresiones y actitudes que el lector puede adoptar a modo de amuleto. Conocemos la literatura de Carmen Martín Gaité, pero cabría decir que, siendo la misma, es otra la voz que nos acompaña en *Los parentescos* y algo nos estremece como si fuera extraño, habitaciones que nunca abrimos, senderos por donde nunca nos adentramos.¹⁰³

Aunque la novela es el género literario que Martín Gaité cultivó con mayor profusión, también escribió cuentos. Con ellos comenzó su andadura narrativa, no así su trayectoria creadora, que se inicia con la poesía. En 1960 se publica *Las ataduras* y en 1978 *Cuentos completos*, recopilación con diecisiete cuentos, la mayoría escritos durante la década de los años cincuenta. En 1994 se publica *Cuentos completos y un monólogo*. Además, escribió los relatos infantiles *El castillo de las tres murallas* (1981) y *El pastel del diablo* (1985). Tras escribir su primer cuento infantil, por encargo de la editora de Lumen, Esther Tusquets, Martín Gaité le comenta en una carta su ilusión y su satisfacción por el resultado del proyecto, aunque, al principio, denegó la propuesta, ya que nunca se había planteado escribir para los niños.¹⁰⁴ “Desde que acabé *El cuarto de atrás*, no había gozado tanto escribiendo una cosa, ni me había sentido tan en vena ni tan divertida”.¹⁰⁵ Tusquets considera *El castillo*

¹⁰³ Gopegui, Belén: “Prólogo: El redondel de la luz”, en Martín Gaité, Carmen: *Los parentescos*, Barcelona, Anagrama, 2003, págs. 8-9.

¹⁰⁴ Tusquets, Esther: “Carmina en sus cartas”, en *Confesiones de una editora poco mentirosa*, Barcelona, RqueR Editorial, 2005, pág. 157.

¹⁰⁵ *Ibidem*, pág. 158.

de las tres murallas como un cuento “muy bonito, muy distinto a lo que se publica habitualmente para niños”.¹⁰⁶ La elaboración de estos dos relatos infantiles influirá en la escritura de su novela *Caperucita en Manhattan*.¹⁰⁷

Martín Gaité era aficionada al teatro, género por el que sentía pasión, pero que no cultivó más debido a las dificultades para estrenar. De hecho, en su época universitaria hace teatro.

Es verdad que no he progresado en este género, pero es que el teatro, si no tienes la posibilidad de estrenar, no puedes escribir. Yo no soy capaz de aplicarme a ello para guardarlo después en una carpeta. El teatro es verlo, es verlo levantado encima de un escenario. Además, tampoco me he movido mucho. El teatro requiere mucha brega, y más ahora que está en una situación precaria. Yo porque tengo amigos que se dedican al teatro en cualquiera de los aspectos, o como directores o como actores o como productores, porque si no, ni me hubiera asomado. Es un montaje al que tienes que aplicar tal cantidad de energía y tienes que dedicarte con tal ahínco a ser el propio gestor de tu obra, que si las cosas no vienen bien dadas, por lo que sea, tener obras ahí para estar metidas en un cajón, teniendo otras cosas que haces que en cambio sí te las publican me ha desanimado a seguir escribiéndolo.¹⁰⁸

¹⁰⁶ *Ibídem*.

¹⁰⁷ En este sentido, David González Couso explica que a partir de 1980 la obra de Martín Gaité presta atención a la temática infantil. “La publicación de diversos artículos desde 1970, al tiempo que escribía *El cuarto de atrás*, en los que destacaba la importancia de las lecturas infantiles en su formación profesional; la traducción de los cuentos de Perrault por encargo de la editorial Crítica en 1980, unida a las lecturas de Bruno Bettelheim, introducen a la escritora en el mundo del niño como receptor de historias y en la influencia de estas en la conformación de su personalidad para exponer su teorías y reflexiones sobre esta cuestión en *El cuento de nunca acabar*. Además, las obras de Elena Fortún actuaron como acicate para utilizar el proceso de escritura como materia narrativa (...) a todos estos condicionantes debe sumarse la lectura de un libro fundamental para la construcción del universo ficticio de Martín Gaité, *Introducción a la literatura fantástica*, del búlgaro Tzvetan Todorov”. (González Couso, David: “El tiempo de la incertidumbre. Notas para la lectura de *El pastel del diablo*, de Carmen Martín Gaité”, en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, *Carmen Martín Gaité. Nuevas perspectivas*, núm. 52, enero-junio 2014, págs. 37-38). Según Elisabetta Sarmati, “es notorio el interés de Carmen Martín Gaité por el cuento folklórico, el cuento infantil y la narración tradicional, tanto en ámbito creativo y divulgativo, como teórico” y recuerda que antes de publicar *Caperucita en Manhattan*, ya se había dado a conocer con los relatos infantiles *El castillo de las tres murallas* y *El pastel del diablo*, había traducido los cuentos de Perrault y había publicado *El cuento de nunca acabar* (“su cuento, ensayo o lo que va a ser”, según Martín Gaité). (Sarmati, Elisabetta: “Visiones de Nueva York en *Caperucita en Manhattan* de Carmen Martín Gaité”, en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, *Carmen Martín Gaité. Nuevas perspectivas*, núm. 52, enero-junio 2014, pág. 58).

¹⁰⁸ Cantavella, Juan: *Semblanzas entrevistas: Carmen Martín Gaité, Narciso Yepes, Manuel Gutiérrez Mellado*, Madrid, PPC, 1995, págs. 65-66.

Martín Gaité escribió una obra teatral larga, *La hermana pequeña*,¹⁰⁹ una comedia en tres actos escrita en 1960, y el monólogo *A palo seco*, que se puso en escena en 1987. También hizo adaptaciones de obras clásicas: *Don Duardos*, de Gil Vicente; *El burlador de Sevilla*, de Tirso de Molina; y *El marinero*, de Fernando Pessoa.¹¹⁰ Ella misma comentaba que tener que gestionar la publicación o el estreno, en el caso de las obras teatrales, le daba pereza, todo lo contrario en el caso de la escritura, en general.

A pesar de su desconfianza, ha escrito para este medio en varias ocasiones.

La única obra de tres actos que tengo se llama *La hermana pequeña* y la concluí hace muchísimos años, el setenta o setenta y uno. Durante un tiempo hice gestiones para el estreno de esa obra, luego dejé de intentarlo y pienso que no haré nada más, no escribiré teatro, porque me parece que los textos podría publicarlos más tarde, pero una obra de teatro leída no es lo mismo que representada. El teatro me gusta para verlo montado y en medio de una crisis tan grande en que autores consagrados no estrenan, cómo voy a estrenar yo. Por eso no he escrito más teatro, porque veo que la única cosa mía que se estrenó, que fue un monólogo, que ahora está publicada con los cuentos, permaneció en cartel por muy poco tiempo. Luego te encuentras con esas cosas de que tienes que estar pendiente de que te den una subvención y moverte mucho para conseguirla, y a mí eso me da pereza. Toda la poca pereza que me da escribir, me la da tener que gestionar la salida para mis escritos.¹¹¹

Junto con el teatro, el otro género literario menos cultivado por Martín Gaité es la poesía. En la misma entrevista o conversación con Juan Cantavella, en 1995, a la que pertenece la cita anterior, asegura que no sentía con frecuencia la necesidad de escribir poesía, por ese motivo, lo hacía a rachas, expresión que da título a su libro de poemas.

¹⁰⁹ Jesús Montoro Ruiz analiza esta obra y concluye que no es un descalabro literario dentro de la trayectoria narrativa de la autora. Destaca la maestría del lenguaje teatral, el manejo del espacio y el tiempo, la hábil utilización de todos los resortes de la comunicación teatral, la importancia del diálogo y de la narración en esta “obra dramática especialmente novelesca (...) que incorpora todos los elementos narrativos para llegar a ser una buena novela”, y la psicología de los personajes. A su juicio, es una “pieza menor” en la producción de la autora, aunque la enriquece “aportando una nueva técnica de exposición de los problemas que quiere mostrar al espectador” y “no pierde validez”. Además, en ella se encuentran algunos de los temas que preocupan a los narradores de su generación. (Montoro Ruiz, Jesús: “*La hermana pequeña* de Carmen Martín Gaité: ¿un acierto o un descalabro literario?”, en Redondo Goicoechea, Alicia (ed.): *Carmen Martín Gaité*, Madrid, Ediciones del Orto, 2004, pág. 89).

¹¹⁰ Martín Gaité, Carmen: “Palabra y escenario (*Diario 16. Culturas*, 4 de mayo de 1991)”, en *Tirando del hilo (artículos 1949-2000)*, edición de José Teruel, Madrid, Ediciones Siruela, 2006, págs. 455-456.

¹¹¹ Cantavella, Juan: *Semblanzas entrevistas: Carmen Martín Gaité, Narciso Yepes, Manuel Gutiérrez Mellado*, Madrid, PPC, 1995, pág. 66.

Tampoco ha hecho muchos esfuerzos para divulgar su poesía.

Hombre, es que es muy poca, la tengo toda en un libro, aunque es un libro que poco a poco va creciendo. Mira, la última edición de *A rachas*, ya se ha tenido hasta que llamar de otra manera.

¿Cómo se llama ahora?

Después de todo. Y luego, entre paréntesis, pone “Poesía a Rachas”, para que se sepa que es el mismo libro, pero es que le he dado tantos poemas nuevos que casi es otro. Hombre, como es el único que tenía, primero era *Poesías de Juventud*, luego escribí otras para que las añadieran y ahora he dado tantas nuevas que el libro se llama *Después de todo*. Es un título que tiene también una doble intención, que a mí me gusta siempre, como lo de *El cuarto de atrás*. *Después de todo* qué más da y también lo que pasó *después de todo*, de todo lo que me ha podido pasar a mí. Ya no es un librito de papel de fumar.

De todos modos, comparado con los miles de folios de narrativa que usted ha escrito, que anda que no ha escrito, la poesía sigue siendo algo menor en su obra.

A rachas, a rachas, esa es la cuestión.

¿A rachas de tiempo?

Que se me ocurre a rachas. A lo mejor pasan dos años en que no siento la necesidad de componer un poema y el día que me viene, pues te llega una racha y te da por escribir tres. Es como se me da a mí, por eso me gusto mucho ese título.¹¹²

La poesía fue el primer género literario que escribió Martín Gaité, desde su adolescencia, en sus veraneos en Galicia. “Como casi todos los narradores de mi generación, yo empecé escribiendo poemas. Algunos se publicaron en la revista universitaria salmantina *Trabajos y días*, otros los copié en viejos cuadernos y muchos los confié simplemente a la memoria, como los juglares antiguos. Años más tarde, al recordar los que se me quedaron grabados, los escribí cambiándolos un poco. Supongo que aquellos que sepultó el olvido será porque merecerían tal paradero”.¹¹³

Recuerdo mis veraneos de adolescencia en la aldea de Piñor, cerca de Orense, la cuna de mi madre. Allí, subida a los riscos o perdida por el monte, inventé muchos poemas. Me gustaba recitarlos para mí misma en alta voz, especialmente los que tuvieron su germen en alguna de esas pasiones atizadas por el secreto, por la sed de lo inabarcable o por la prematura intuición del privilegio que supone estar viva. Aquella naturaleza agreste que barría las nubes y las normas, y que daba a elegir entre

¹¹² *Ibidem*, págs. 70-71.

¹¹³ Martín Gaité, Carmen: “A rachas”, en *Poemas*, Barcelona, Plaza & Janés, 2001, pág. 15.

muchos senderos misteriosos, incitaba a la aventura, al peligro y al gusto por el escondite.¹¹⁴

Su afición a la poesía y la escritura de poemas no la abandonó durante su vida, hasta el punto de considerarla un “vicio”, palabra con la que calificaba, en general, la creación literaria.

A pesar de que bastante temprano (más o menos al acabar mi carrera de Letras en Salamanca y trasladarme a Madrid), traspuse con empeño decidido el umbral de la prosa –vehículo de historias menos apegadas a la mía–, el vicio de anotar alguna impresión de esas que caen del cielo como un rayo y estremecen todo nuestro ser no desapareció por completo, ni le cerré la puerta a aquellas fugaces visitas de la poesía. Irrumpía en mi casa sin previo aviso, como un amigo calamitoso y algo enfermo que busca cobijo en un raro reciento aún milagrosamente indemne del naufragio, donde nadie le va a echar en cara sus ausencias. Se presentaba y lo inundaba todo con su olor a eucaliptus, intempestivamente, igual que se largaba luego sin despedirse: a rachas”.¹¹⁵

Al igual que sus cuentos, algunos de sus poemas fueron publicados, primero, en revistas, y años después, recopilados como libros. Así, en 1976 se publica *A rachas*; y en 1993, *Después de todo. Poesía a rachas*, que es la cuarta edición corregida y aumentada de la obra anterior.¹¹⁶ La autora acostumbraba a recitar poesía, suya y de otros escritores. “Pertenezco a una época en la que se leía en alta voz mucho más que ahora, y se tenía a gala el hacerlo con claridad y sin atropello, cuidando el tono y las pausas. Un arte enseñado en las escuelas, como algo natural para la comprensión y el deleite de la letra escrita. Y en mi juventud, cuando la cultura audiovisual aún no se había adueñado de los hogares, las calles y los locales públicos, aplastando con su fragor todo intento de diálogo pausado, la afición por leernos entre nosotros, en casa, en clase o en café, textos recién saboreados a solas, constituía un placer que afianzaba la amistad”.¹¹⁷

¹¹⁴ *Ibidem*.

¹¹⁵ *Ibidem*, págs. 15-16.

¹¹⁶ La autora destaca la evolución entre los poemas de su primera juventud, que terminan en esta edición con el titulado “¿Era por aquí?”, y los añadidos en el libro, que comienzan con “Madrid la nuit”, es decir, “el salto de la jovencita provinciana y soñadora a la mujer ya afincada en la capital, dueña de su destino y de su casa”. (Martín Gaité, Carmen: “A rachas”, en *Poemas*, Barcelona, Plaza & Janés, 2001, pág. 17).

¹¹⁷ *Ibidem*, pág. 17.

A mí siempre me ha gustado mucho recitar, desdoblarme, representar lo leído, salir y entrar por la palabra impresa. En tertulias de amigos, en salas madrileñas como el café Manuela, el teatro Alfil y el Círculo de Bellas Artes; en el Alcázar de Toledo o el Palau de la Música de Barcelona, he prestado mi voz a poemas propios y ajenos, procurando transmitir la emoción que a mí me provocaban; era como echarlos a andar.¹¹⁸

La poesía como género literario iniciático es importante en la trayectoria de Martín Gaité.¹¹⁹ Ella misma ha explicado que en los años cuarenta, en sus inicios, sus preferencias “derivaban hacia la poesía. Cultivaba la prosa, pero como no miraba de verdad alrededor mío ni hablaba con rigor de las cosas que tenía al alcance, era más bien prosa poética, sin validez propiamente narrativa, que solo en los primeros años cincuenta, después de la creación de *Revista Española*, logré alcanzar en parte (...) Con una composición bastante lacrimosa me despedí de *Trabajos y días*, y de Salamanca en el año 1948, terminada mi licenciatura de Románicas, y no era muy diferente el tono del primer artículo que publiqué al llegar a Madrid en *La Hora*”.¹²⁰

La autora simultaneó la creación literaria, en sus diferentes géneros, con las investigaciones históricas, la traducción, las colaboraciones editoriales (ediciones críticas de la obra de otros autores), las adaptaciones o versiones de libros de otros escritores, los prólogos y la redacción de artículos y críticas

¹¹⁸ *Ibidem*, pág. 18.

¹¹⁹ En este sentido, Jennifer Wood asegura que los primeros poemas de Martín Gaité reflejan características y temas que serán desarrollados posteriormente en su narrativa y obra ensayística, así como su perspectiva creativa femenina en forma embrionaria. “Carmen Martín Gaité’s ‘poesía de primera juventud’ not only shares in the thematic concerns and expressive leitmotifs of her early narratives but also demonstrates the initial steps in her search for a voice both as a woman and as a woman writing from within a society that imposed patriarchal restrictions on the female. As such they express the first, perhaps tentative, steps of her entry into her creative existence and her expression of artistic selfhood and though that voice may be at times immature, these poems offer a wealth of material for future study in the number of connections the display to her writing and its evolution (...) In many respects, the voice of *El libro de la fiebre* is the same voice as that of Martín Gaité’s early poems [por ejemplo, “Convalecencia”]; a little immature but already articulating many of the themes that would become the leitmotifs of her writing: ‘Las fugas como medicina contra el tedio, la simbología de los objetos, el placer de crear ficciones narrando la propia escritura, la construcción de la memoria personal, el amor a la vida ‘de provincias’, la importancia de la amistad, el poder redentor de los sueños...’ (Wood, Jennifer: “Poesía a ráfagas”: Carmen Martín Gaité’s early poetic voice”, en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, *Carmen Martín Gaité. Nuevas perspectivas*, núm. 52, enero-junio 2014, págs. 123-137). La autora señala coincidencias sobre la voz poética de Martín Gaité con el artículo: Brown, Joan Lipman: “*El libro de la fiebre* and Martín Gaité’s Anxiety of Authorship” (Carmen Martín Gaité 10 years on: revisiting her textual and visual legacy, IGRS, London, 10-11 diciembre 2010). Por su parte, Biruté Cipliauskaitė asegura: “Ya en estas primeras poesías aparecen actitudes e imágenes (tejer, ranura de poniente) que seguirán hasta la novela más reciente, así como la determinación de llegar a la meta”. (Cipliauskaitė, Biruté: *Carmen Martín Gaité (1925-2000)*, Madrid, Ediciones del Orto, 2000, pág. 14).

¹²⁰ Martín Gaité, Carmen: “Un aviso: ha muerto Ignacio Aldecoa”, en *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas*, Barcelona, Destino, 1982, pág. 47.

literarias en periódicos y revistas, entre otros. Estos se han publicado de forma póstuma, en 2005, en el libro *Tirando del hilo (artículos 1949-2000)*. Lo mismo ha ocurrido con sus conferencias, recopiladas en la obra *Pido la palabra* (2002), y con los cuadernos que la acompañaron durante toda su vida y en los que anotaba comentarios sobre sus lecturas, notas de sus obras,¹²¹ reflexiones sobre la literatura..., publicados como *Cuadernos de todo* (2002).¹²²

Acompañando al otro fluir paralelo y más abstracto de mis comentarios a lecturas y mis notas sobre la narración, el amor y la mentira, que, gracias a la peculiaridad de los cuadernos que las contienen, no han quedado relegadas al plano de los olimpos académicos, donde se reniega de toda geografía, sino que reclaman su derecho de bajar a revolcarse en la hierba y fragmentarse contra las esquinas de la calle, a respirar el aire del campo o la contaminación de la ciudad en un atardecer determinado y a espejarse en los ojos de la gente que va recogiendo mi discurso y en los vasos de vino que van ayudando a entretener el viaje.¹²³

Las anotaciones de Martín Gaité en los llamados “cuadernos de todo” y su relación con ellos, así como su influencia en su producción, comenzaron el 8 de diciembre de 1981, el día de su cumpleaños –la última es del 20 de diciembre de 1992–. Los cuadernos de todo surgieron por la necesidad de escribir los diálogos internos que mantenía con los autores cuyas obras leía.¹²⁴

El detalle humano lo aporta Carmen Martín Gaité cuando explica cuál ha sido el cuadernillo que más ha querido: se lo regaló su hija, que por entonces tenía cinco años

¹²¹ La autora escribía notas e ideas, y fragmentos de sus obras, como *Cuenta pendiente*, inconclusa e inédita (la primera anotación es del 10 de noviembre de 1979, en Martín Gaité, Carmen: *Cuadernos de todo*, Barcelona, Random House Mondadori, 2002, págs. 467-474; hay anotaciones posteriores, por ejemplo, en mayo-junio de 1984, (págs. 598-600); o las obras teatrales *A pie quieto*, también inédita (*ibídem*, págs. 643-649), *Fin de año* (*ibídem*, págs. 650-655) y *La cajita* (*ibídem*, págs. 656-658). Los cuadernos son esenciales para entender su producción, ya que contienen la esencia de su taller de escritora. De hecho, reelaborará muchas de sus anotaciones para sus distintas obras. Esto explica la repetición de citas en diferentes trabajos. En este sentido, Giovanna Fiordaliso considera que, “por un lado, completan un *corpus* que podemos leer como una compleja ‘autobiografía literaria’, que se articula en una geografía narrativa en la que el lector puede andar con soltura; por otro ofrecen comentarios y ocasiones para volver a leer de otra forma y con nuevos puntos de vista novelas como *Retahílas*, *El cuarto de atrás*, *Nubosidad variable*, *La Reina de las Nieves*, etc.”. (Fiordaliso, Giovanna: “El libro de la fiebre y los *Cuadernos de todo* de Carmen Martín Gaité: escritura, literatura, vida”, en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, *Carmen Martín Gaité. Nuevas perspectivas*, núm. 52, enero-junio 2014, pág. 14).

¹²² Como señala María Vittoria Calvi, en su desorden creativo, son la combinación de diario íntimo, reflexión, crítica literaria y creación (“Introducción”, en Martín Gaité, Carmen: *Cuadernos de todo*, ed. María Vittoria Calvi, Barcelona, Random House Mondadori, 2002, pág. 14).

¹²³ Cantavella, Juan: *Semblanzas entrevistas: Carmen Martín Gaité, Narciso Yepes, Manuel Gutiérrez Mellado*, Madrid, PPC, 1995, pág. 23.

¹²⁴ Martín Gaité, Carmen: *Cuadernos de todo*, Barcelona, Random House Mondadori, 2002, pág. 264.

y medio, el día en que ella cumplía los treinta y seis. Le pidió dinero para comprarle un recuerdo y bajó corriendo las escaleras hasta recalar en una papelería. Se lo entregó ufana después de haber escrito el nombre de su madre en la primera página con la indicación 'Cuaderno de todo'. Eso han representado justamente para ella. Pequeño almacén de las mercaderías más variadas, monedero de grandes billetes y doméstica calderilla intelectual, confidente de pasiones y desazón. Nada menos.¹²⁵

Precisamente los *collages* y comentarios anotados en uno de sus cuadernos han sido publicados, también de forma póstuma, en el libro titulado *Visión de Nueva York* (2005). Según Elide Pittarello, hay una relación entre la elaboración de estos *collages* y las dificultades de Martín Gaité ante la escritura, para terminar de escribir *El cuento de nunca acabar*, al igual que les ocurre a algunos de los personajes de sus obras literarias.¹²⁶

Sus colaboraciones con medios de comunicación no se han limitado a la escritura de artículos y críticas literarias en periódicos y revistas, sino que también ha colaborado en guiones de películas y series de televisión, por ejemplo, las series sobre santa Teresa¹²⁷ y el personaje literario infantil Celia, protagonista de los cuentos creados por Elena Fortún. Las afinidades de ambas con Martín Gaité son notables, así como su influencia en su obra.

¿Y lo que ha preparado de corte dramático para la televisión?

¹²⁵ Cantavella, Juan: *Semblanzas entrevistas: Carmen Martín Gaité, Narciso Yepes, Manuel Gutiérrez Mellado*, Madrid, PPC, 1995, págs. 23-24.

¹²⁶ Pittarello, Elide: "Visión de Nueva York de Carmen Martín Gaité: el ojo, la mano, la voz", en Teruel, José y Valcárcel, Carmen (eds.): *Un lugar llamado Carmen Martín Gaité*, Madrid, Ediciones Siruela, 2014, págs. 153-174.

¹²⁷ Ana Garriga Espino estudia las afinidades entre Martín Gaité y Teresa de Cepeda y Ahumada, y alaba la labor de Martín Gaité en el guion, por el uso de la lengua y por recuperar el siglo XVIII y aportar una visión distinta a la impuesta por el franquismo sobre este personaje histórico: "En los diálogos de la serie televisiva, las voces de Martín Gaité y de Teresa de Ahumada se amalgaman armónicamente hasta hacerse indisolubles la una de la otra. Carmen Martín Gaité supo captar la vivacidad desafiante de la prosa teresiana, digerirla y volcarla en las palabras que pone en boca de Teresa de Jesús. Es por esto por lo que las reconocibles locuciones populares tan del gusto de Martín Gaité se cuelan, de manera apolínea, entre los fragmentos trasladados palabra por palabra de las cartas y obras de Teresa de Jesús con un admirable rigor histórico-literario (...) a través de este uso concreto del lenguaje dota de unidad y coherencia a todos los episodios de la serie". ("Leyendo a Teresa de Jesús a través de Carmen Martín Gaité", en Teruel, José y Valcárcel, Carmen (eds.): *Un lugar llamado Carmen Martín Gaité*, Madrid, Ediciones Siruela, 2014, págs. 196-197). Por su parte, Roberta Johnson ha destacado la influencia en la obra de Martín Gaité: "Santa Teresa de Jesús le sirve a Martín Gaité como ejemplo de una escritura que ha aceptado la soledad para enfrentarse a los obstáculos sociales que siempre tuvo que superar para escribir". ("El pensamiento feminista de Carmen Martín Gaité", en *El legado de Carmen Martín Gaité, Ínsula*, núm. 769-770, enero de 2011, pág. 15). Citada por Garriga Espino, Ana: "Leyendo a Teresa de Jesús a través de Carmen Martín Gaité", en Teruel, José y Valcárcel, Carmen (eds.): *Un lugar llamado Carmen Martín Gaité*, Madrid, Ediciones Siruela, 2014, pág. 205.

Eso es diferente, porque me lo han gestionado. Fue cuando lo de Celia (la serie sobre los cuentos de Elena Fortún), lo de santa Teresa o algún otro guion. A mí me dicen lo que tengo que hacer y se me dan bien los diálogos; sí, lo hago bien, lo de Celia, por ejemplo. Estaba trabajando con una persona que se ocupaba de todas las cosas más prosaicas y que era un amigazo y lo sigue siendo y que es un individuo inteligente con el que me ha gustado trabajar, pero no siempre se colabora tan a gusto con los demás. Tienes que tragarte muchos cabreos y yo no quiero complicarme la vida y me aparto de todo aquello con lo que me vaya a disgustar. No quiero meterme en asuntos que me vayan a provocar pleitos ni contenciosos de ningún tipo.¹²⁸

Además, cabe destacar su labor de prologuista, que solía hacer por encargo de las editoriales. Los prólogos a las obras de otros escritores reflejan también sus preocupaciones por el quehacer literario, así como su particular estilo y universo.

Su labor de prologuista no se ha interrumpido nunca. Por una parte, comenta textos de literatura infantil (*Cuentos españoles de antaño*, de Felipe Alfau); *Celia, lo que dice*, de Elena Fortún; *Peter Pan* y *Wendy*, de J. M. Barrie; *La princesa y los trasgos*, de George MacDonald; *El principito*, de Antoine de Saint-Exupéry). Por otra parte, prologa textos clásicos (*Teatro crítico universal*, de B. Jerónimo Feijoo; *El retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde; *Pepita Jiménez*, de Juan Valera), como lo hace con textos de contemporáneos y amigos suyos (*Los bravos*, de Jesús Fernández-Santos; *El rayo colgado*, de Francisco Nieva; *Tormenta de verano*, de Juan García Hortelano; *Infancia y corrupciones*, de Antonio Martínez Sartón).¹²⁹

Mención aparte merece su labor como ensayista e investigadora, cuyas obras han sido citadas ya en estas páginas. Como demuestra esta tesis, su faceta ensayística es fundamental en la producción de la autora y en su universo creador, no solo por el tiempo dedicado a ella y la relevancia de sus investigaciones, sino por su repercusión y mutua influencia con la creación

¹²⁸ Cantavella, Juan: *Semblanzas entrevistas: Carmen Martín Gaité, Narciso Yepes, Manuel Gutiérrez Mellado*, Madrid, PPC, 1995, pág. 67.

¹²⁹ Martinell Gifre, Emma: "Introducción" y "Bibliografía selecta", en Martín Gaité, Carmen: *Cuéntame*, ed. de Emma Martinell Gifre, Madrid, Espasa Calpe, 1999, pág. 25. A esta lista hay que sumar los prólogos a las obras: *Ocho siglos de poesía gallega: antología bilingüe*, de varios autores; *El Jansenismo en España. Estudio sobre ideas religiosas en la segunda mitad del siglo XVIII*, de María Giovanna Tomsich; *El misterio de la carretera de Sintra*, de Eça de Queiroz y Ramalho Ortigao; *Don Duardos*, de Gil Vicente; *Cumbres borrascosas*, de Emily Brontë; *Días de llamas*, de Juan Iturralde; *El burlador de Sevilla*, de Tirso de Molina; *El marinero*, de Fernando Pessoa; *Nuestros ayer*, de Natalia Ginzburg; etc. La relación completa se encuentra en la bibliografía final de esta investigación.

literaria. Una opinión similar mantiene María del Mar Mañas Martínez sobre sus textos ensayísticos: “Presentan una gran imbricación con sus textos novelísticos, de modo que algunas novelas como *El cuarto de atrás* o *Retahílas* son imposibles de entender sin esa relación, quizá porque como ella explica en *El cuarto de atrás* ya desde sus años escolares nunca consiguió separar los dos géneros de composición infantil el de la ‘redacción’ y el de la ‘invención’ (*El cuento de acabar*, pág. 157)”.¹³⁰ La propia autora explica que “los artículos ‘La enfermedad del orden’, ‘Ponerse a leer’ y ‘Cuarto a espadas’ encierran opiniones y sentimientos que la autora ha elaborado posteriormente en su novela *El cuarto de atrás*. El tema de las diferencias entre hablar y escribir, base de *Retahílas*, se apunta en ‘La búsqueda de interlocutor’ y se recoge en ‘Conversaciones con Gustavo Fabra’”.¹³¹

Sin embargo, la influencia entre los textos ensayísticos y literarios es mutua. Como explica Martín Gaité, fue la novela *Retahílas* la que inspiró la decisión de escribir su ensayo más importante sobre la literatura y la narración, *El cuento de nunca acabar*. Además, sus ensayos están impregnados del estilo narrativo de sus obras literarias. Así lo escribe tras el éxito de *Usos amorosos del dieciocho en España*.

Poco después, y alentada por la buena acogida que tuvo aquella monografía, que algunos amigos me comentaron haber leído “como una novela”, empecé a reflexionar sobre la relación que tiene la historia con las historias y a pensar que, si había conseguido dar un tratamiento de novela a aquel material extraído de los archivos, también podía intentar un experimento al revés: es decir, aplicar un criterio de monografía histórica al material que, por proceder del archivo de mi propia memoria,

¹³⁰ María del Mar Mañas Martínez considera que el ensayo es un género ideal para Martín Gaité: “El ensayista no tiene por qué ser un especialista en el tema, por ello no le interesa la precisión en las citas, y manifiesta su voluntad de estilo mediante figuras literarias entre las que destaca la metáfora. Dado que una de las características primordiales del ensayo es la presencia del interlocutor con el que el autor entabla un diálogo, no solo no es raro, sino que constituye una especie de necesidad interior, el que Carmen Martín Gaité se encaminara hacia ese género ya que todos los estudiosos de su obra señalan la búsqueda y la presencia del interlocutor como uno de sus temas fundamentales. Puesto que el ensayo permite al ensayista saltar de un tema a otro, ocupándose así de lo divino y de lo humano se convierte en un género particularmente adecuado para Martín Gaité que constituye en su obra una especie de metafórico ‘patchwork’, entendiendo el ‘patchwork’ como una actividad que mezcla la costura, con la que ella tantas veces compara la escritura, con el ‘collage’, con el que otras tantas la ilustra”. (“Mis ataduras con Carmen Martín Gaité: una mirada personal a sus libros de ensayo”, en Redondo Goicoechea, Alicia (ed.): *Carmen Martín Gaité*, Madrid, Ediciones del Orto, 2004, págs. 34-35).

¹³¹ Martín Gaité, Carmen: “Nota a la segunda edición”, en *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas*, Barcelona, Ediciones Destino, 1982, pág. 9.

otras veces había elaborado en forma de novela. De todas maneras, una visita a las hemerotecas, en busca de textos y comentarios para estudiar con rigor los usos amorosos de la postguerra española, se me planteaba como un complemento inexcusable de mis recuerdos personales.¹³²

Durante su trayectoria como escritora ha recibido otros premios, aparte de los ya mencionados. Por ejemplo, fue galardonada con el Premio Príncipe de Asturias de las Letras, compartido con el poeta José Ángel Valente en 1988; el de las Letras otorgado por la Comunidad de Castilla y León en 1991, y el Premio Nacional de las Letras en 1994, concedido por el Ministerio de Cultura en reconocimiento a toda su trayectoria literaria. “El jurado del Príncipe de Asturias destacó la ‘larga trayectoria y reconocidos méritos’ que concurren en ella ‘en el terreno de la narrativa española contemporánea, dentro de la cual su obra y su figura tienden un puente entre el realismo de mediados de siglo y el intimismo de la novela más actual, con especial atención a los problemas de la mujer española de todos los tiempos’. El del Premio Nacional de las Letras destacó su condición de ‘escritora moralmente comprometida, aunque nunca le haya llevado a la militancia política, e imposible de catalogar con etiquetas feministas’”.¹³³

La repercusión de la producción de Martín Gaité no se ha limitado a su propio país, sino que es internacional. Prueba de ello son las numerosas lenguas a las que se ha traducido su obra y las investigaciones y estudios académicos que desde hace años se están llevando a cabo en distintos países, de Europa y América,¹³⁴ por ejemplo. Maria Vittoria Calvi asegura que “por lo menos hasta principios de los años 90, el interés de los especialistas por Carmen Martín Gaité había sido muy marcado en el extranjero, sobre todo en

¹³² Martín Gaité, Carmen: “Introducción”, en *Usos amorosos de la postguerra española*, Barcelona, Anagrama, 1998, págs. 11-12.

¹³³ Cantavella, Juan: *Semblanzas entrevistas: Carmen Martín Gaité, Narciso Yepes, Manuel Gutiérrez Mellado*, Madrid, PPC, 1995, pág. 44.

¹³⁴ “Prueba de ello es el texto que publica en 1983 la Universidad de Nebraska *From Fiction to Metafiction: Essays in Honor of Carmen Martín Gaité*, conjunto de quince ensayos. En el mismo año se publica *El cuento de nunca acabar (notas sobre la narración, el amor y la mentira)*. (Martinell Gifre, Emma: “Introducción” y “Bibliografía selecta”, en Martín Gaité, Carmen: *Cuéntame*, ed. de Emma Martinell Gifre, Madrid, Espasa Calpe, 1999, pág. 22). En este primer volumen colectivo dedicado a Martín Gaité “se destacaba la complejidad de una producción literaria que hasta entonces se había encasillado en el realismo social, haciendo especial hincapié en aspectos como la intertextualidad, los sueños, la novela autorreflexiva y lo fantástico”. (Calvi, Maria Vittoria: “Introducción” a Martín Gaité, Carmen: *El libro de la fiebre*, Madrid, Cátedra, 2007, pág. 40).

los Estados Unidos, pero fuera de España, la autora carecía de público”.¹³⁵ La propia autora escribe en noviembre de 1980 desde Nueva York su perplejidad ante la acogida de las universidades estadounidenses ante su obra, mucho más que en España, a pesar de que sus obras no habían sido traducidas aún.

Desde que en abril de 1979 fui invitada por el profesor Manuel Durán al Congreso de Literatura Española Contemporánea¹³⁶ que se celebró en Yale (circunstancia que me permitió viajar por primera vez a los Estados Unidos), he venido comprobando con progresiva perplejidad la cálida acogida que aquí se les dispensa a mis escritos. Los críticos y estudiantes norteamericanos repartidos por las más distintas universidades – localizadas en puntos que hasta hace poco eran para mí nombres borrosos e irreales en un vasto mapa de colores- le vienen dedicando a mi obra, a pesar de no estar aún traducida al inglés, una atención mucho más seria y rigurosa de la que ha merecido nunca entre mis compatriotas de 1954 hasta la fecha.¹³⁷

La acogida de la obra de Martín Gaité en Estados Unidos se anticipó a la vivida en España y otros países, y tuvo lugar con un ritmo más acelerado, debido, según John W. Kronik, a la publicación de *El cuarto de atrás* y de dos libros que incluían estudios de destacados hispanistas sobre la obra de la escritora salmantina: *From fiction to Metafiction* y *Secrets from Back Room*¹³⁸ y *Secrets from the Back Room: The Fiction of Carmen Martín Gaité*. A ellos Joan Lipman Brown añade la traducción de *El cuarto de atrás* al inglés (*The back room*), en 1983, y “la entusiasta reseña de la novela en el *The New York Times Book Review*, que sirvió como vindicación adicional de su estatus de escritora

¹³⁵ Calvi, Maria Vittoria, “Carmen Martín Gaité, en busca de interlocutor italiano”, en Martinell Gifre, Emma (coord.): *Al encuentro de Carmen Martín Gaité. Homenajes y bibliografía*, Barcelona, Departamento de Filología Hispánica de la Universidad de Barcelona, 1997, págs. 52-53.

¹³⁶ En este congreso, sobre el desarrollo de la novela española desde la Guerra Civil, participó también Juan Benet, entre otros. (Kronik, John W.: “La recepción de Carmen Martín Gaité en los Estados Unidos”, en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, núm. 8, 1998).

¹³⁷ Martín Gaité, Carmen: “Retahíla con nieve en Nueva York”, en *Agua pasada*, Barcelona, Anagrama, 1993, pág. 26.

¹³⁸ Los dos libros son: Servodidio, Mirella & Welles, Marcia L. (eds.): *From Fiction to Metafiction: Essays in Honor of Carmen Martín Gaité*, Lincoln (Nebraska), Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1983; y Brown, Joan Lipman: *Secrets from the Back Room: The Fiction of Carmen Martín Gaité*, Mississippi, University of Mississippi, Romance Monographs, Inc., 1987. En el primero participan algunos de los más destacados hispanistas norteamericanos: Kronik se refiere a los hispanistas Joan Lipman Brown, Manuel Durán, Ruth El Saffar, Carlos Feal, Kathleen M. Glenn, Ricardo Gullón, Linda Gould Levine, Elizabeth Ordóñez, Julian Palley, Gonzalo Sobejano, Robert Spires y Michael Thomas. (Kronik, John W.: “La recepción de Carmen Martín Gaité en los Estados Unidos”, en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, núm. 8, 1998).

española de primera fila”.¹³⁹ Kronik recuerda también, entre otras reseñas y noticias, las reseñas sobre *Entre visillos* en *Christian Science Monitor* y en *New York Times Book Review*, “los dos periódicos más acreditados e influyentes del país, muy selectivos en los libros que reseñan”.¹⁴⁰

Según Joan Lipman Brown, “América sirvió como un catalizador para Carmen Martín Gaité. Al igual que un catalizador químico acelera una reacción, los años americanos aceleraron su transformación en una estrella literaria”,¹⁴¹ no en vano “entre 1979 y 1985 pasó un total de casi un año y medio viviendo, trabajando y viajando por Estados Unidos –más tiempo que en ningún otro país fuera de España”.¹⁴² Además, allí “encontró tres elementos clave que pronto tendría en España, pero que todavía no habían llegado: la fama, el dinero y un cuarto propio, o sea, un sitio que conducía a la creación literaria”.¹⁴³ Según Brown, la primera supuso dinero, este le permitió concentrarse en su obra y el cuarto propio y el tiempo, fuera de la vida cotidiana, posibilitó que terminara importantes obras, como *El cuento de nunca acabar*.¹⁴⁴ Precisamente la recepción de este libro en España lo convirtió en un *best-seller*.¹⁴⁵

Respecto a la acogida de su obra en Europa, “en Italia, Carmen Martín Gaité sigue siendo, aún después de su muerte, la inolvidable autora de *Nuvolosità variabile*, la obra que marcó el descubrimiento, tardío pero entusiasta de su escritura”.¹⁴⁶ El interés por su obra comenzó en el ámbito académico. En 1990 se publica *Dialogo e conversazione nella narrativa di*

¹³⁹ Brown, Joan Lipman: “Carmen Martín Gaité: los años americanos”, en Teruel, José y Valcárcel, Carmen (eds.): *Un lugar llamado Carmen Martín Gaité*, Madrid, Ediciones Siruela, 2014, pág. 89.

¹⁴⁰ Kronik, John W.: “La recepción de Carmen Martín Gaité en los Estados Unidos”, en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, núm. 8, 1998.

¹⁴¹ Brown, Joan Lipman: “Carmen Martín Gaité: los años americanos”, en Teruel, José y Valcárcel, Carmen (eds.): *Un lugar llamado Carmen Martín Gaité*, Madrid, Ediciones Siruela, 2014, pág. 82.

¹⁴² *Ibidem*, pág. 83.

¹⁴³ *Ibidem*, pág. 88.

¹⁴⁴ *Ibidem*, págs. 90-91.

¹⁴⁵ *Ibidem*.

¹⁴⁶ Calvi, Maria Vittoria: “Reanudar el hilo”, en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, núm. x, 2001. En este artículo, la autora menciona la celebración en la Universidad de Pisa el 27 y 28 de abril de 2001 del seminario-homenaje “Ricordando Carmen Martín Gaité”, coordinado por la hispanista Blanca Perrián y en el que participaron Calvi, Elide Pittarello, Valeria Scorpioni y Giovanna Fiordaliso. La reseña sobre el contenido de las intervenciones está en: Fiordaliso, Giovanna: “Ricordando Carmen Martín Gaité”, en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, 2001.

Carmen Martín Gaité,¹⁴⁷ monográfico de Maria Vittoria Calvi sobre el estudio de algunos rasgos de la escritura de la autora española en relación con la problemática comunicativa. En ese mismo año Martín Gaité, por primera vez, imparte allí conferencias en algunas universidades. La acogida fue entusiasta, pero la ausencia de traducciones al italiano de sus obras, salvo dos cuentos en los años sesenta, impidió que su repercusión trascendiera el ámbito universitario.¹⁴⁸ En 1993 se publica *Cappuccetto rosso a Manhattan*, que tuvo una “óptima” acogida por la prensa italiana y que se convirtió en uno de los libros más vendidos. Dos años después se tradujeron *El cuarto de atrás* y *Nubosidad variable*, con éxito en prensa y ventas; este último “sigue siendo un auténtico *best-seller*”.¹⁴⁹ En los años siguientes se publicaron las traducciones de *La Reina de las Nieves* (1996) y *Lo raro es vivir* (1998), y se estrenó la versión teatral de *Cappuccetto Rosso a Manhattan*.¹⁵⁰

En Francia las traducciones de sus obras se inician en 1961 con *Entre visillos*, pero es en los años noventa, como en Italia, cuando se produce la mayor acogida por los lectores y la prensa, y comienzan las ponencias de Martín Gaité. En 1993 se publica la traducción de *El cuarto de atrás*; en 1997, *La Reina de las Nieves*; en 1998, *Caperucita en Manhattan*; en 1999, *Lo raro es vivir*; y en 2000, *Irse de casa*. Como en Italia, la traducción de *Nubosidad variable* (1995) se convierte en un *best-seller*.¹⁵¹ En Alemania la repercusión de la literatura española contemporánea comienza en 1991 en el ámbito académico, por la celebración de unas jornadas de hispanistas franceses, y en el mercado editorial, por la dedicación de la Feria del Libro a España. Según Annette Paatz, “la recepción de Martín Gaité en el mundo académico puede ser

¹⁴⁷ Calvi, Maria Vittoria: *Dialogo e conversazione nella narrativa di Carmen Martín Gaité*, Milano, Arcipelago Edizioni, 1990

¹⁴⁸ Calvi, Maria Vittoria: “La recepción italiana de Carmen Martín Gaité (I)”, en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, núm. 8, 1998.

¹⁴⁹ *Ibidem*.

¹⁵⁰ Calvi, Maria Vittoria: “La recepción italiana de Carmen Martín Gaité (I)”, en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, núm. 8, 1998; y “La recepción italiana de Carmen Martín Gaité (II)”, en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, 1999). Maria Vittoria Calvi también ha estudiado la acogida de Martín Gaité en Italia en “Carmen Martín Gaité, en busca de interlocutor italiano”, en Martinell Gifre, Emma (coord.): *Al encuentro de Carmen Martín Gaité. Homenajes y bibliografía*, Barcelona, Departamento de Filología Hispánica de la Universidad de Barcelona, 1997, págs. 52-56.

¹⁵¹ Anne Paoli: “La recepción de la obra de Carmen Martín Gaité en Francia”, en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, núm. 8, 1998, actualizado en 2000. Se incluyen también datos de artículos dedicados a la obra de Martín Gaité y publicados en Francia y Suiza.

considerada sin embargo algo mayor que su difusión pública (...) en Alemania destaca la ausencia casi total de una valoración de la trayectoria literaria completa de Carmen Martín Gaité, a la vez que el interés por su obra sigue aumentando lenta pero constantemente”.¹⁵²

Sobre su repercusión internacional, en una entrevista realizada por Emma Martinell, la autora comenta: “Sabes que la naturalidad me acerca a las gentes de otros países, que no me causan extrañeza. Pero, por lo que respecta a la internacionalización, no me doy más importancia que la que reconozco a un profesional de otro campo. Quiero hacer bien lo que hago, y agradezco como un don el poder hacerlo y que, luego, me lean desde tantos lugares, y que investiguen en mi trabajo desde tan lejos”.¹⁵³

Carmen Martín Gaité falleció el 23 de julio de 2000. Un mes antes, el 12 de junio, escribió su última carta a la escritora y editora Esther Tusquets, con la que mantenía correspondencia desde 1970, dada su afición a escribir cartas.¹⁵⁴

No fui a la fiesta de los Visor porque no me encontraba bien y cancelé esa semana todos mis compromisos para irme al campo con mi hermana y hacerme posteriormente un chequeo en el Ruber. No han encontrado nada de importancia, pero los rastros de unas gripes víricas que tuve este invierno, unido a una subida de azúcar, han hecho que el médico me aconseje total reposo a partir de esta semana y la cancelación de todos mis compromisos. Hasta el 7 de agosto que comienza mi Curso Magistral en Santander, estaré cuidándome, terminando las conferencias y tomando el aire sano de la sierra que espero me siente muy bien. Quizá en los últimos años he tirado demasiado del cuerpo, como tú misma me advertiste en una ocasión, y cuando hay que empezar a cuidarse un poco el cuerpo avisa.¹⁵⁵

¹⁵² Annette Paatz: “Notas acerca de la recepción de Carmen Martín Gaité en Alemania”, en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, núm. 8, 1998.

¹⁵³ Martinell Gifre, Emma: “Entrevista con Carmen Martín Gaité”, en *Espéculo. Revista de estudios literarios*, núm. 8, 1998.

¹⁵⁴ Tusquets, Esther: “Carmina en sus cartas”, en *Confesiones de una editora poco mentirosa*, Barcelona, RqueR Editorial, 2005, pág. 153.

¹⁵⁵ *Ibidem*, págs. 159-160.

1.2. La Generación de Medio Siglo

Carmen Martín Gaité pertenece a la denominada Generación de Medio Siglo o Generación del 50. “En diez años, de 1924 a 1934, nacieron más de veinte futuros autores. Ellos y ellas tenían entre doce y veintidós años cuando empezó la guerra civil y entre quince y veinticinco cuando terminó. La mayoría cursó estudios universitarios y publicó sus primeras obras ‘definitivas’ sobre los veinticinco años (I. Aldecoa, *El fulgor y la sangre*, J. Goytisolo,¹⁵⁶ *Juegos de manos*; las dos se publicaron en 1954). Cerca de los treinta años obtenían el premio Nadal Rafael Sánchez Ferlosio, en 1956, con *El Jarama*; Carmen Martín Gaité, en 1957, con *Entre visillos*, y Ana María Matute, en 1959, con *Primera memoria*”.¹⁵⁷ Además, estos escritores comparten unos acontecimientos vitales que influirán en sus producciones literarias.¹⁵⁸

Como relata la propia Martín Gaité en “El cuento español de posguerra”, “en la década de los cincuenta, en España empiezan a darse a conocer tímidamente los nombres de unos cuantos prosistas jóvenes, a cuya generación, hoy etiquetada en los manuales de literatura como ‘la generación del medio siglo’, pertenezco yo. Se agruparon en Madrid en torno a *Revista Española* y en Barcelona en torno a la revista *Laye*, y la mayoría de ellos empezaron ensayando el género del relato corto”.¹⁵⁹

¹⁵⁶ Juan Goytisolo, en su obra *El furgón de cola*, escribió en 1967 sobre la su generación literaria. Asegura que durante el franquismo “la novela cumple en España una función testimonial que en Francia y los demás países de Europa corresponde a la prensa” y que “el inconformismo que caracteriza a la generación del medio siglo no es un inconformismo estético”. (*El furgón de cola*, Barcelona, Editorial Planeta, 1999, págs. 68-78).

¹⁵⁷ Martinell Gifre, Emma: “Introducción” y “Bibliografía selecta”, en Martín Gaité, Carmen: *Cuéntame*, ed. de Emma Martinell Gifre, Madrid, Espasa Calpe, 1999, pág. 26.

¹⁵⁸ “De un lado, la Guerra Civil les sobrevino siendo niños, lo que les marcó enormemente, dejándoles secuelas que nunca olvidarían. De otro lado, en la adolescencia fueron despertando asombrados ante la necesidad, el dolor y la miseria de la posguerra. Tales hechos históricos y tales experiencias personales funcionan, pues, en estos hombres y mujeres como factores aglutinantes y como factores conformadores de una conciencia crítica. Junto a las anteriores circunstancias hay otras que contribuyen a la formación y cohesión de esta generación: la proximidad de las primeras publicaciones; algunos factores extraliterarios; determinadas editoriales, revistas y premios; la labor de la crítica; y ciertas reuniones literarias”. (Jurado Morales, José: *La trayectoria narrativa de Carmen Martín Gaité 1925-2000*, Madrid, Editorial Gredos, 2003, págs. 41-42).

¹⁵⁹ Martín Gaité, Carmen: “El cuento español de posguerra”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág.165.

Al principiar la década de los cincuenta, cuando un grupo de amigos (Aldecoa, Fernández Santos, Ferlosio, Sastre, Medardo Fraile, Josefina Rodríguez, De Quinto y yo, entre otros) nos acogimos al mecenazgo del difunto hispanista Rodríguez Moñino¹⁶⁰ para fundar, aquí en Madrid, aquella *Revista Española* de vida tan efímera, donde aparecieron nuestros primeros cuentos, el ejercicio de la literatura, como el de la mayoría de los oficios, estaba jalonado entonces por graduales etapas de aprendizaje. Y, de la misma manera que un carpintero o un fumista, antes de soñar con llegar a maestro pasaba por aprendiz y oficial, casi nadie que se sintiera picado por la vocación de las letras se atrevía a meterse con una novela sin haberse templado antes en las lides del cuento.¹⁶¹ Tal vez fuera la carencia de diversiones excitantes del entorno lo que contribuyó a aguzar la mirada de los jóvenes para explorar por su cuenta los claroscuros de aquel entorno.¹⁶²

En *Revista Española* publicarán numerosos escritores de esta generación. “Aparte de traducciones de Truman Capote, Dylan Thomas, Fernando Namora y Cesare Zavattini, esta `publicación bimestral de creación y crítica´ (como rezaba subtítulo) dio acogida a nombres de autores noveles como: Rafael Sánchez Ferlosio, José Mará de Quinto, Jesús Fernández Santos, Manuel Pilares, Carmen Martín Gaité, Ramón Solís, Josefina Rodríguez, Medardo Fraile, Rodríguez Buded, Gaya Nuño, Carlos Edmundo de Ory, José Luis Castillo Puche, Juan Benet,¹⁶³ Jorge Campos, Manuel Sacristán, Luis Delgado Benavente, Julia Figueira, Alfonso Sastre, Lola Aguado e Ignacio Aldecoa, entre otros”.¹⁶⁴ Para Martín Gaité, los cuentos publicados por estos

¹⁶⁰ Este episodio también lo cuenta en el prólogo a *Los bravos*, de Jesús Fernández Santos (Martín Gaité, Carmen: “Meterse a novelista”, en *Agua pasada*, Barcelona, Anagrama, 1993, pág. 182).

¹⁶¹ Martín Gaité, Carmen: “Prólogo”, en *Cuentos completos*, Madrid, Alianza Editorial, 2002, pág. 7. Con ligeras modificaciones, esta cita está también en Martín Gaité, Carmen: “El cuento español de posguerra”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág.165. Como se verá en esta investigación, con frecuencia la autora se reescribía a sí misma o utilizaba sus citas reelaboradas en distintos textos.

¹⁶² Martín Gaité, Carmen: “El cuento español de posguerra”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág.165.

¹⁶³ Durante unos veinte años Juan Benet y Martín Gaité mantuvieron correspondencia. En este diálogo a través de las cartas, en el que destacan las referencias a la escritura, Domingo Ródenas de Moya considera que la autora “encontró en el pensamiento literario de Benet primero y en su ejercicio literario después un catalizador de su propia poética narrativa que le permitió cristalizar inquietudes antiguas y definir por oposición su propia poética de la interlocución narrativa”. (“Las razones de una poética comunicativa (con Benet al fondo)”, en Teruel, José y Valcárcel, Carmen (eds.): *Un lugar llamado Carmen Martín Gaité*, Madrid, Ediciones Siruela, 2014, pág. 152). Esta correspondencia ha sido también estudiada, por ejemplo, por José Teruel Benavente, “Carmen Martín Gaité y José Benet: una correspondencia”, en *El legado de Carmen Martín Gaité, Ínsula*, núm. 769-770, enero de 2011. La autora colaboró en una obra de Juan Benet, en la reedición en los años noventa: *La inspiración y el estilo* (con dos textos de Carmen Martín Gaité), Madrid, Alfaguara, 1999, págs. 225-269. Son dos conferencias leídas en Salamanca los días 2 y 3 de julio de 1996, dentro del Curso Superior de Filología Hispánica “Juan Benet, espacio biográfico, universo literario” de la Universidad Francisco de Vitoria de Salamanca.

¹⁶⁴ Martín Gaité, Carmen: *Esperando el porvenir. Homenaje a Ignacio Aldecoa*, Madrid, Ediciones Siruela, 1995, pág. 40.

autores noveles compartían la desazón del contexto histórico en el que viven, la postguerra española, frente a la preocupación del gobierno de mantener la moral de triunfo y el entusiasmo. No en vano, al terminar la Guerra Civil,¹⁶⁵ estos escritores tenían entre ocho y trece años.¹⁶⁶

Releyendo los relatos entregados a *Revista Española* por aquel racimo de jóvenes, hoy desgraciadamente tan diezmado, no hace falta acudir a juicios de valor ni emprender tasaciones concienzudas para reconocer por el olor en qué se parecen unos a otros, y entender de paso, al cabo de tantos años, por qué en aquella coyuntura histórica pudo ser grato ese olor a la fina pituitaria de don Antonio.¹⁶⁷ Son historias que se caracterizan, de forma casi unánime, por no tener un final feliz ni ofrecer ninguna moraleja. Se diría que la única pretensión es presentar algunos retazos de la realidad circundante y dejar vislumbrar los conflictos de los hombres y mujeres que la padecen. Pero el autor nunca brinda una solución. Se limita a ser testigo de lo que cuenta. Los personajes, al pulular por el cuento, dejan un rastro de desazón, como si viajaran en busca de un lugar más cómodo y mejor ventilado o se debatieran por romper sus ataduras. En ese sentido, podrían ser tomados por inconformistas. Pero no suele tratarse de una búsqueda arriesgada o heroica de la libertad, sino más bien una añoranza sobre la que planea la amenaza del callejón sin salida y una especie de escama ante la falacia que entraña todo empeño heroico. Nadie les va a dar ya gato por liebre. Prefieren sentirse prematuramente desengañados a vivir engañados.¹⁶⁸

El quehacer literario, considerado como un oficio, no estaba considerado como prestigioso en los años cincuenta, en los que Martín Gaité y sus compañeros escritores ensayaban con el cuento antes de escribir una novela. “Escribir era entonces, en efecto, un atributo muy desnudo de prestigio. Yo recuerdo que tardé muchos años en atreverme a poner ‘escritora’ en mi

¹⁶⁵ Respecto a la Guerra Civil, a principios de los años cuarenta, cuando está estudiando en la universidad, la autora escribe en 1969: “La guerra casi nadie la mentaba entonces, ni para bien, ni para mal, si bien en nuestras casas resultaba este silencio de la pesadumbre por tantas catástrofes y del deseo de conjurarlas, mientras que allí en la Facultad era poco o nada sintomático, un rasgo de inconsciencia propio de la edad que teníamos. No eran tiempos de politización como ahora sino de olvido”. (Martín Gaité, Carmen: “Un aviso: ha muerto Ignacio Aldecoa”, en *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas*, Barcelona, Ediciones Destino, 1982, págs. 38-39).

¹⁶⁶ Martín Gaité, Carmen: *Esperando el porvenir. Homenaje a Ignacio Aldecoa*, Madrid, Ediciones Siruela, 1995, pág. 46.

¹⁶⁷ La autora se refiere a Antonio Rodríguez Moñino, mecenas de *Revista Española*.

¹⁶⁸ Martín Gaité, Carmen: *Esperando el porvenir. Homenaje a Ignacio Aldecoa*, Madrid, Ediciones Siruela, 1995, págs. 45-46.

pasaporte; fui `licenciada en Filosofía y Letras´ hasta bien entrados los sesenta, porque lo de `sus labores´ tampoco lo admitía”.¹⁶⁹

En estos años de formación como escritora, gracias a sus compañeros de generación literaria, Martín Gaité aprendió a educar la mirada, esencial en su obra de ficción y considerada elemento fundamental en su teoría literaria, y en la labor del escritor –la observación y la experiencia como fuente de la literatura–. “Me enseñaron a mirar las cosas despacio, a interesarme por la gente, aprendí sus poesías y leí sus relatos”.¹⁷⁰ Precisamente, los relatos breves primerizos de estos autores se caracterizaban por su valor testimonial de la España de postguerra, del que no eran entonces conscientes, como explica Martín Gaité en el prólogo a los *Cuentos completos* publicados en 1978.

Aprendimos a escribir ensayando un género que tenía entidad en sí mismo, que a muchos nos marcó para siempre y que requería, antes que otras pretensiones, una mirada atenta y unos oídos finos para incorporar las conversaciones y escenas de nuestro entorno y registrarlas. La vida de la calle era entonces menos compulsiva y apresurada, discotecas no había, no circulaban tantos coches, no existía la televisión y la gente tenía menos dinero, paseaba más y bebía vino por los bares de su barrio despacio, mientras charlaba con los amigos y con los desconocidos. Alguna historia de las que afloraban en aquellas conversaciones era con frecuencia, antes de pasar al papel, materia de nuestros comentarios, de los cuentos que nos contábamos unos a otros, a lo largo de aquel tiempo generalmente perdido por los bares con fútbolín, por los parques y los bulevares. La fisonomía, completamente distinta, de aquellos locales y calles, anotada como al descuido en nuestros cuentos, les confiere ahora cierto valor testimonial.¹⁷¹

Martín Gaité conoce a los escritores de esta generación a raíz de su reencuentro con Ignacio Aldecoa en Madrid, al que conoció en los años cuarenta durante la época de universitaria en Salamanca. Sobre esos años en la capital madrileña, la autora escribe: “Me pregunto a veces cómo pasaba el tiempo, cómo se esfumaron aquellos días de finales de los años cuarenta en

¹⁶⁹ *Ibidem*, pág. 38.

¹⁷⁰ Martín Gaité, Carmen: “Un aviso: Ha muerto Ignacio Aldecoa”, en *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas*, Barcelona, Ediciones Destino, 1982, pág. 50.

¹⁷¹ Martín Gaité, Carmen: “El cuento español de posguerra”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, págs.165-166; y “Prólogo”, en *Cuentos completos*, Madrid, Alianza Editorial, 2002, págs. 7-8.

que fui dejando abandonada mi ya vacilante vocación universitaria al calor de la compañía de aquellos amigos, arropada por aquel grupo de malos estudiantes pero buenos escritores, al que acabé perteneciendo por entero. Si me pidieran un resumen de esa etapa, que alguien podría considerar como tiempo perdido, destacaría, junto a la indolencia, la falta de ambición, el escaso o nulo afán de trepar o de poner zancadillas a nadie”.¹⁷²

Carmen Martín Gaité, Ignacio Aldecoa, Jesús Fernández Santos, Rafael Sánchez Ferlosio, Alfonso Sastre, Medardo Fraile, José María de Quinto, Josefina Rodríguez –como escritora firmará sus libros como Josefina Aldecoa,¹⁷³ por el apellido de su marido–, entre otros, integrantes del grupo de escritores de Madrid conocidos como la Generación de Medio Siglo, comenzaron a escribir cuentos, que publicaban en periódicos y revistas.

Colaborábamos de preferencia en *La Hora*, *Juventud*, *Alcalá*, *Clavileño*, *Índice*, *Correo Literario* y *El Español*, donde un cuento nos lo pagaban entre setenta y cinco y cien pesetas. La verdad es que nadie nos hacía demasiado caso, pero no había prisa. Sin saber tal vez demasiado bien lo que queríamos, lo que no queríamos se iba arraigando cada vez más profundamente en el hondón de aquella piña que formábamos, y se reflejaba en los personajes a los que fuimos dando voz y aliento. Los protagonistas de nuestros cuentos, en busca de un espacio más amplio y menos opresivo para respirar, también vivían sentaítos en la escalera, esperando un porvenir que no tenía trazas de llegar.¹⁷⁴ Los cafés de la época, el Comercial, el Gijón, el Lyon, el Varela, parecían concebidos como un refugio intemporal para hacer más llevadera esa espera del porvenir.¹⁷⁵

En esos primeros años los escritores compañeros de su generación literaria tanteaban el camino, mediante los cuentos: “Yo misma, aun cuando me considerase informada de bastantes cosas, no tenía ni idea de lo que pasaba

¹⁷² Martín Gaité, Carmen: *Esperando el porvenir. Homenaje a Ignacio Aldecoa*, Madrid, Siruela, pág. 33.

¹⁷³ Josefina Aldecoa define a Martín Gaité como “una escritora universitaria y universal”, “interesada por el todo”. (“Carmen Martín Gaité, escritora total”, en Martinell Gifre, Emma: *Al encuentro de Carmen Martín Gaité*, Barcelona, Departamento de Filología Hispánica de la Universidad de Barcelona, 1997, págs. 41-43).

¹⁷⁴ Estas últimas palabras aluden a una copla que cantaban los amigos en las tabernas y que aludía a un tema sobre el que también escribían en sus cuentos: “Sentaíto en la escalera,/ sentaíto en la escalera,/ esperando el porvenir,/ y el porvenir que no llega./ Y que no llega.../ Y que no llega...” (Martín Gaité, Carmen: *Esperando el porvenir. Homenaje a Ignacio Aldecoa*, Madrid, Siruela, pág. 27).

¹⁷⁵ Martín Gaité, Carmen: *Esperando el porvenir. Homenaje a Ignacio Aldecoa*, Madrid, Siruela, pág. 35.

con la novela contemporánea, y los futuros prosistas, aquel grupo de amigos y coetáneos de Ignacio Aldecoa en que me vine a ser incorporada a mi llegada a Madrid, andaban como a tientas, partiendo de cero, hechos un puro tanteo, sin atreverse todavía a pasar del cuento –aun cuando ya Ignacio supiese muy bien por dónde se andaba en tal género– descubriendo por libre, por separado y las más de las veces, por casualidad a narradores acreditados en otros países”,¹⁷⁶ en alusión a las lecturas de obras y autores de la literatura anglosajona, francesa, italiana y portuguesa, por ejemplo.

En este sentido, la influencia de este grupo fue importante en su formación y aprendizaje como escritora, por ejemplo, a través de sus lecturas: “De la misma manera que a mi padre y no a la Universidad debo yo la lectura de Galdós, Clarín y Baroja, a Ignacio y a sus amigos les fui debiendo en años sucesivos el conocimiento de Truman Capote, Kafka, Steinbeck, Dos Passos, Sartre, Pavese, Hemingway, Melville, Conrad, Svevo y Camus, autores poco frecuentes en las librerías de entonces, hallazgos que alentaban y enviaban desde lejos inesperadas sugerencias”.¹⁷⁷ Además, como se ha comentado, el encuentro con Ignacio de Aldecoa y con los integrantes de la Generación de Medio Siglo, a la que ella también pertenece, fue clave en la vocación literaria de Martín Gaité. De hecho, abandonó sus estudios de doctorado para escribir, como hacían sus amigos escritores. E incluso, en sus primeras narraciones contó con los consejos, por ejemplo, de Aldecoa y de Ferlosio.

Como la propia autora, en sus inicios, dedicados a escribir cuentos, “sus compañeros de generación publican también sobre temas parecidos, de corte existencial y social” debido al franquismo y en un momento en el que la censura era férrea. “Este grupo de amigos inicia una tarea de compromiso

¹⁷⁶ Martín Gaité, Carmen: “Un aviso: ha muerto Ignacio Aldecoa”, en *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas*, Barcelona, Destino, 1982, pág. 47.

¹⁷⁷ *Ibidem*, págs. 46-47. La autora cuenta que durante el franquismo “los autores de la generación del 98 fueron escasamente reeditados. Los jóvenes que no tuvieran la suerte de haber nacido en una familia aficionada a la buena literatura contemporánea, ni en la universidad ni en los periódicos podían esperar que nadie les aconsejara leer *La Regenta*, *Tristana*, *Camino de perfección*, *Juan de Mairena* o *San Manuel Bueno, mártir*. Se criticaba el `estilo de vida negativo, esquinado, infecundo y contrario a nosotros al grupo que cortó el bacalao literario hasta 1936´. El género que producía más dinero era el de la novela rosa” (Martín Gaité, Carmen: “El cuento español de posguerra”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 173). La autora evoca la novela rosa en *El cuarto de atrás* y también está presente en el ensayo histórico *Usos amorosos de la posguerra española*.

entre la sociedad y la literatura estableciendo una relación dialéctica entre las condiciones sociales en las que vive el país y el proyecto literario individual y colectivo a través del cual se mantienen esas condiciones” e, influidos por Sartre y Poe, “comienzan a escribir relatos que invitan al lector a concienciarse con la situación que revelan en ellos y a responsabilizarse de cambiarla”.¹⁷⁸

Los escritores de la Generación del Medio Siglo compartían, además de su pasión por la literatura, su afición a la conversación y al cine; eran asiduos espectadores de películas.

Me interesa también destacar un detalle cronológico. Mi novela *Entre visillos* apareció en marzo de 1957.

Y ese mismo año, en otoño, ingresaba en el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (es decir donde estaba matriculado el novio de Julia) un chico aragonés de veintiocho años, loco por las películas desde su más tierna adolescencia y pieza fundamental del Cine Club de Zaragoza, ciudad donde ejerció con el rigor y aplicación que le son característicos la crítica cinematográfica. Se llamaba José Luis Borau.¹⁷⁹

No creo que tardase mucho en aparecer por casa como contertulio más o menos habitual, porque era amigo de Jesús Fernández Santos, un gran escritor de nuestra generación que, como es sabido, también se dedicó a dirigir cine, especialmente documentales.

Y José Luis era ya, como sigue siéndolo, un finísimo degustador de literatura, detalle tan a tener en cuenta como el de que yo y todos mis amigos fuéramos sin parar al cine. Eran ambos temas (el cine y la literatura) los que presidían nuestras conversaciones de entonces.¹⁸⁰

La presencia del cine en las obras literarias de Martín Gaité es constante. De hecho, es esencial dentro del universo personal y creador de la autora, ya sea como espectadora fascinada por su poder evocador o como

¹⁷⁸ Carbayo-Abengózar, Mercedes: “A manera de subversión: Carmen Martín Gaité”, en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, núm. 8, 1998.

¹⁷⁹ José Luis Borau, que trabajó con Martín Gaité en la realización de la serie de televisión *Celia*, ha escrito sobre la influencia del cine y del neorrealismo italiano en la autora y en su generación literaria, y su contribución a la formación de estos escritores. Por ejemplo, “Presencia del cine en la obra de Carmen Martín Gaité”, en Martinell Gifre, Emma: *Al encuentro de Carmen Martín Gaité*, Barcelona, Departamento de Filología de la Universidad de Barcelona, 1997, págs. 48-51.

¹⁸⁰ Martín Gaité, Carmen: “Cine y literatura”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 227.

intelectual interesada por esta nueva estética audiovisual.¹⁸¹ “En una mesa redonda que la Fundación Juan March organizó en noviembre de 1995 como homenaje a haberseme concedido el Premio Nacional de las Letras, José Luis evocó este tiempo”.¹⁸²

Aquellas tardes enteras que hemos perdido o posiblemente ganado hablando de lo divino y de lo humano. Allí siempre aparecía el cine –dijo–. Ella, como los de su tiempo, la generación de los años cincuenta, o “los mesetarios”, iba mucho al cine, iban mucho más al cine que la gente de ahora. El cine influyó en ellos decisivamente.¹⁸³

La influencia de la literatura, incluida la escrita por los autores del Generación del Medio Siglo, es evidente en los directores de cine de aquella época, lo que demuestra las concomitancias entre ambos. “Pero antes de que se me vaya el hilo, y en nombre de los `narradores de la letra´, quiero volver a aquellos primeros encuentros amistosos a finales de los cincuenta y recordar, a mi vez, la encendida vocación de lector de novelas que daba pie a las certeras opiniones sobre literatura de José Luis Borau”.¹⁸⁴

Había visto, claro, como todos nosotros películas francesas, norteamericanas, italianas, cine de Buñuel, etc. Pero también había leído no solo a Pavese, Hemingway, Mann, Kafka y los existencialistas franceses sino mucho a Baroja, a Azorín y también libros de contemporáneos suyos, *El Jarama*, *Los bravos*, los cuentos de Aldecoa, los de Medardo Fraile o los míos (...) Y creo que esta vocación de lectores apasionados la compartían otros compañeros de Borau en la Escuela de Cine, como Rafael Azcona, Mario Camus, Basilio Martín Patino y tantos otros.¹⁸⁵

Por su parte, los autores de esta generación literaria están influidos por el cine. De hecho, algunos de ellos asistieron a la Escuela de Cine, como Rafael Sánchez Ferlosio, que hizo solo un curso, y Jesús Fernández Santos. “El segundo, además de un escritor excelente, fue también guionista y director de documentales de gran calidad sobre la historia y geografía españolas que,

¹⁸¹ Guatrán Loscos, Ana: “La huella del cine en *Nubosidad variable*”, en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, Carmen Martín Gaité. *Nuevas perspectivas*, núm. 52, enero-junio 2014, pág. 163.

¹⁸² Martín Gaité, Carmen: “Cine y literatura”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág.227.

¹⁸³ *Ibidem*.

¹⁸⁴ *Ibidem*, págs. 228-229.

¹⁸⁵ *Ibidem*, pág. 229.

además de ayudarle a ganarse la vida, incidieron de forma indiscutible en el estilo de sus novelas, situadas de preferencia en lugares abandonados o venidos a menos, sobre los que suele flotar una leyenda”.¹⁸⁶ La influencia del cine de los años cincuenta fue determinante.

El impacto del neorrealismo italiano fue decisivo.¹⁸⁷ Introdujo en nuestro país el gusto por las historias antiheroicas con protagonista a veces infantil, a través de cuyos ojos se mira una realidad adversa; otras un hombre o una mujer viejos, perseguidos o fracasados, seres perplejos, indefensos, poco brillantes y casi siempre dejados de la mano de Dios.¹⁸⁸

Por tanto, la influencia entre el cine y la literatura de entonces es evidente. “Volviendo a las concomitancias entre cine y literatura que cabe rastrear en el grupo de provincianos que llegamos a Madrid en los años cincuenta, pienso ahora en el guion del primer corto de José Luis Borau, *En el río*, de 1960, está en la línea de nuestros cuentos de entonces”.¹⁸⁹

“Un realismo un tanto hermético”, para decirlo con palabras del propio Borau, “porque la vida tampoco es clara y rotunda y sus leyes y secretos solo los malos autores pretenden conocerlos.” Afirmación que cualquiera de los escritores de ese tiempo, enemigos del *happy end*, habría suscrito. Y yo desde luego la sigo suscribiendo. Al recordar el argumento de *En el río*, un fragmento aparentemente banal de realidad española, me doy cuenta de que el impacto producido por unos forasteros en el joven seminarista que pasa sus vacaciones veraniegas en el pueblo hermana a esta primera criatura de ficción de Borau con cualquier antihéroe de Pavese o Aldecoa. Y queda realizado lo que antes subrayé acerca de la mirada ajena sobre lo propio o propia sobre lo ajeno.¹⁹⁰

¹⁸⁶ Martín Gaité, Carmen: *Esperando el porvenir. Homenaje a Ignacio Aldecoa*, Madrid, Siruela, pág. 54.

¹⁸⁷ La influencia del neorrealismo italiano en la generación de escritores a la que pertenecía Martín Gaité ha sido estudiada, por ejemplo, por Luis Miguel Fernández Fernández (*El neorrealismo en la narración española de los años cincuenta*, Santiago de Compostela, Servicio de Publicaciones de la Universidad, 1992.) Otro estudio del mismo autor sobre el neorrealismo es: “El acercamiento humanitario a la realidad. Un aspecto del neorrealismo literario español”, en *Anales de la Literatura Española Contemporánea (ALEC)*, vol. 16, núm. 3, 1991, págs. 255-274. La propia autora dedica una de las conferencias que forman el libro *Esperando el porvenir. Homenaje a Ignacio Aldecoa* a la influencia del cine, en concreto, del neorrealismo italiano, en la Generación del medio siglo. (Martín Gaité, Carmen: “Melodía de arrabal”, en *Esperando el porvenir. Homenaje a Ignacio Aldecoa*, Madrid, Siruela, págs. 79-114).

¹⁸⁸ Martín Gaité, Carmen: *Esperando el porvenir. Homenaje a Ignacio Aldecoa*, Madrid, Siruela, págs. 54-55.

¹⁸⁹ Martín Gaité, Carme: “Cine y literatura”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 231.

¹⁹⁰ *Ibidem*.

A pesar de formar parte de la Generación del Medio Siglo, Martín Gaité desarrolla una trayectoria narrativa de cuño personal,¹⁹¹ que se refleja, por ejemplo, en la temática de su narrativa, en su pensamiento, en su mirada de escritora y en su estilo.¹⁹² En el prólogo a la edición de *Cuentos completos* de 1978, explica sus preocupaciones temáticas en los relatos escritos hasta entonces, muchos de los cuales serán constantes en sus novelas posteriores.

Lo que más me ha llamado la atención es lo pronto que empezaron a aparecer en mis tentativas literarias una serie de temas fundamentales, que en estos cuentos van casi siempre combinados, a reserva de que predomine o no uno de ellos: el tema de la rutina, el de la oposición entre pueblo y ciudad, el de las primeras decepciones infantiles, el de la incomunicación, el del desacuerdo entre lo que se hace y lo que se sueña, el del miedo a la libertad. Todos ellos pertenecen a campos muy próximos y remiten, en definitiva, al eterno problema del sufrimiento humano, despedazado y perdido en el seno de una sociedad que le es hostil y en la que, por otra parte, se ve obligado a insertarse. Me refiero de preferencia (como en el resto de mi producción literaria) a la huella que esta incapacidad por poner de acuerdo lo que se vive con lo que se anhela deja en las mujeres, más afectadas por la carencia de amor que los hombres, más atormentadas por la búsqueda de una identidad que las haga ser apreciadas por los demás y por sí mismas, hasta el punto de que este conjunto de relatos bien podría titularse ‘Cuentos de mujeres’.¹⁹³ Suelen ser mujeres desvalidas y

¹⁹¹ De la misma opinión es Pilar de la Puente Samaniego: “La creación literaria de Carmen Martín Gaité, no ajena a los acontecimientos políticos y culturales de su país, es extraordinariamente personal e independiente”. (*La narrativa breve de Carmen Martín Gaité*, Salamanca, Plaza Universitaria Ediciones, 1994, pág. 14). Citada por Liesbeth de Bleeker, quien asegura: “En suma, después de la generación del medio siglo, los críticos ya no distinguen unánimemente generaciones, sino que se limitan a indicar tendencias. Nuestra autora muchas veces participó en esas tendencias, aun las adelantó alguna vez. Pero sobre todo, siempre ha seguido su camino personal”. (Bleeker, Liesbeth de: “Viaje a través del azogue: *El cuarto de atrás* de Carmen Martín Gaité”, en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, núm. 32, 2006).

¹⁹² Así Gonzalo Sobejano indica que aunque la mayoría de los escritores de la generación del medio siglo han cultivado la novela social, en la narrativa de Ignacio Aldecoa y Luis Goytisolo predomina la actitud de defensa del pueblo, en Juan García Hortelano y Juan Marsé prevalece el ataque a la burguesía, y en Martín Gaité y Ana María Matute, predomina “el reconocimiento de la problemática social desde el punto de vista de la persona”. (*Novela española de nuestro tiempo*, Madrid, Prensa Española, 1975, pág. 311). Citado por Kathleen M. Glenn: “Hilos, ataduras y ruinas en la novelística de Carmen Martín Gaité”, en Pérez, Janet W. (ed.): *Novelistas femeninas de la postguerra española*, Madrid, Ediciones José Porrúa Turanzas, S.A., 1983, pág. 34.

¹⁹³ Para José Jurado Morales, “sus cuentos no buscan exclusivamente indagar en las circunstancias femeninas y que, cuando esto sucede, la intención de la autora parece ir más allá. La figura de la mujer se erige como centro sobre el que gravita parte de su narrativa breve con el fin expreso de servir de medio para llevar a cabo el testimonio de una sociedad determinada. Estos personajes femeninos encarnan unos valores, manifiestan unas conductas, muestran unos deseos, alegan unas carencias, que atañen al conjunto de los españoles del medio siglo, de modo que sus particulares circunstancias existenciales bien pueden funcionar como sinécdoque del conjunto de la sociedad española de posguerra (...) En suma, más que cuentos de mujeres, los suyos son cuentos del ser humano”. (Jurado Morales, José: “La narrativa breve de Carmen Martín Gaité: algo más que cuentos de mujeres”, en Redondo Goicoechea, Alicia (ed.): *Carmen Martín Gaité*, Madrid, Ediciones del Orto, 2004, pág. 102).

resignadas las que presento, pocas veces personajes agresivos, como trasunto literario que son de una época en que las reivindicaciones feministas eran prácticamente inexistentes en nuestro país¹⁹⁴ (...) El ejemplo de Andrea, la protagonista de ‘Variaciones sobre un tema’, me parece bastante ilustrativo de este conflicto –no solo femenino, por supuesto- entre la emancipación y la búsqueda de unas raíces que apuntalen la propia identidad.¹⁹⁵

Martín Gaité forma también parte de la primera generación importante de mujeres novelistas en España.¹⁹⁶ Como explica la propia autora salmantina, “con la publicación en 1944 de *Nada*, la primera novela ganadora del recién creado premio Eugenio Nadal, se inicia un fenómeno relativamente nuevo en las letras españolas: el salto a la palestra de una serie de mujeres novelistas en cuya obra, desarrollada a lo largo de cuarenta años, pueden descubrirse hoy algunas características comunes”.¹⁹⁷ La novela *Nada*, escrita por Carmen Laforet, con veintitrés años, es “una historia cuyos conflictos contrastaban de forma estridente con los esquemas de la novela rosa habitualmente leída y cultivada por mujeres”.¹⁹⁸ Su protagonista, Andrea, “es una chica ‘rara’¹⁹⁹ infrecuente. Este paradigma de mujer, que de una manera u otra pone en cuestión la ‘normalidad’ de la conducta amorosa y doméstica que la sociedad

¹⁹⁴ Para Mercedes Carbayo-Abengózar, “en esta afirmación subyace ya la subversión a la que me he referido, una rebeldía que como ella afirma, le lleva a hacer y decir siempre lo que quiere pero sin levantar banderas”. Además, explica que en sus cuentos se encuentran “la mujer de clase media que solo pretende mantenerse y renovarse físicamente, y por otro, la mujer un poco más modesta que no puede reivindicar su condición femenina en una sociedad convencional. Esta problemática la muestra sin irritar, sin la intención de remover demasiado los ánimos”. (“A manera de subversión: Carmen Martín Gaité”, en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, núm. 8, 1998). Andrés Cáceres Milnes clasifica también en dos grupos a las mujeres de estos cuentos: la mujer de clase burguesa y la mujer de clase trabajadora. (“Carmen Martín Gaité y los Cuentos completos: marginalidad e ‘inner exile’ como actitud vital”, en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, *Carmen Martín Gaité. Nuevas perspectivas*, núm. 52, enero-junio 2014, págs. 101-103).

¹⁹⁵ Martín Gaité, Carmen: *Cuentos completos*, Madrid, Alianza Editorial, 2002, págs. 8-9

¹⁹⁶ Redondo Goicoechea, Alicia: “Presentación”, en Redondo Goicoechea, Alicia (ed.): *Carmen Martín Gaité*, Madrid, Ediciones del Orto, 2004, pág. 9. En 1983 Janet W. Pérez destaca que la postguerra es un período especialmente prolífico en novelistas femeninas, como lo muestran los más de ochenta nombres de autoras citados en la *Antología biográfica de escritoras españolas*, de Isabel Calvo Aguilar (Madrid, Biblioteca Nueva, 1954); y cita las investigaciones de Karen Hardy, según las cuales “hay cerca de setecientas escritoras españolas cuya obra se realiza durante los siglos XIX y XX, muchas de las cuales son completamente ignoradas por la crítica académica”. (“Prólogo” a Pérez, Janet W. (ed.): *Novelistas femeninas de la postguerra española*, Madrid, Ediciones José Porrúa Turanzas, S.A., 1983, págs. 1-2).

¹⁹⁷ Martín Gaité, Carmen: “La chica rara”, en *Desde la ventana*, Madrid, Espasa Calpe, 1993, pág. 102.

¹⁹⁸ *Ibidem*.

¹⁹⁹ Lélia Almeida ha estudiado los personajes femeninos de Margaret Atwood y Lucía Etxebarria, partiendo del personaje creado por Carmen Laforet y teniendo en cuenta las consideraciones que hace Carmen Martín Gaité en “La chica rara” (*Desde la ventana*, Madrid, Espasa Calpe, 1999, págs. 101-122) sobre estos personajes con actitud de rebeldía (“As meninas más na literatura de Margaret Atwood e Lucía Etxebarria”, en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, *Carmen Martín Gaité. Nuevas perspectivas*, núm. 25, diciembre de 2003).

mandaba acatar va a verse repetido con algunas variantes en otros textos de mujeres como Ana María Matute, Dolores Medio y yo misma”.²⁰⁰

Como la autora explica, “en ninguna época de la historia de España se han publicado tantas novelas firmadas por mujeres como en las tres décadas que abarcan de los años cuarenta a los sesenta. Novelas de una venta aceptable, y muchas veces avaladas por la concesión de un premio literario prestigioso”.²⁰¹ Como antecesoras de estas narradoras, se pueden citar a Rosa Chacel, exiliada, presente en la literatura española a partir de los años setenta, María Teresa León, también exiliada, o la silenciada Eulalia Galvarriato, de la generación del 27.²⁰² El centro de esta generación de escritoras de los cincuenta lo constituyen Carmen Laforet, Ana María Matute y Carmen Martín Gaité, “aunque también habría que colocar junto a ellas a un número importante de autoras menores, aunque con méritos sobrados, como Elena Quiroga, Dolores Medio, Concha Alós, Elena Soriano y tantas otras en castellano, por no citar a la genial narradora en catalán Mercè Rodoreda”.²⁰³

Inmaculada de la Fuente destaca la existencia de similitudes entre Laforet, Martín Gaité y Matute: paralelismos biográficos entre Matute y Martín Gaité; la aventura existencial, la influencia del neorrealismo y la atmósfera social de la temática de su creación literaria, entre Laforet y Martín Gaité, además de similitudes biográficas; el misterio y hermetismo de Laforet se corresponde con el ensimismamiento de Matute; mientras que a Martín Gaité “han sido la vida y la literatura las que le han hecho traicionar su destino de señorita de provincias”, Matute y Laforet “fueron ya disidentes desde niñas”; Laforet y Matute se mantienen en la brecha en los años cincuenta y sesenta, y

²⁰⁰ Martín Gaité, Carmen: “La chica rara”, en *Desde la ventana*, Madrid, Espasa Calpe, 1993, pág. 111.

²⁰¹ *Ibidem*, pág. 121.

²⁰² Redondo Goicoechea, Alicia: “Presentación”, en Redondo Goicoechea, Alicia (ed.): *Carmen Martín Gaité*, Madrid, Ediciones del Orto, 2004, pág. 9.

²⁰³ Redondo Goicoechea, Alicia: “Presentación”, en Redondo Goicoechea, Alicia (ed.): *Carmen Martín Gaité*, Madrid, Ediciones del Orto, 2004, págs. 9-10. Por su parte, Ángeles Encinar ha clasificado la cuentística española escrita por mujeres en *Cuentos de este siglo. 30 narradoras españolas contemporáneas*, Lumen, Barcelona, 1995. En ella “establece una generación de 1927 (Rosa Chacel o Mercè Rodoreda), del 36 (Carmen Laforet), del medio siglo (C. Martín Gaité, Ana M.^a Matute), del 68 (E. Tusquets, M. Mayoral, L. Ortiz, M. Roig) y la llamada ‘generación de las jóvenes narradoras’ (L. Freixas, B. Gopegui)”. (Citada por Martinell Gifre, Emma: “Introducción” y “Bibliografía selecta”, en Martín Gaité, Carmen: *Cuéntame*, ed. de Emma Martinell Gifre, Madrid, Espasa Calpe, 1999, pág. 29).

después la primera se retira por voluntad propia y la segunda se aleja temporalmente del quehacer literario; y las tres “fueron de las primeras españolas que accedieron a la universidad durante el franquismo; llevaron con naturalidad pantalones, fumaron y se separaron”.²⁰⁴

Según Alicia Redondo Goicoechea, “Gaité, con sus compañeras de generación,²⁰⁵ realiza en su escritura un viaje completo de maduración personal y literaria que, a lo largo de casi cincuenta años, le lleva desde una situación inicial, sin caminos propios ni voces femeninas reconocidas, hasta establecer unos espacios personales de libertad y unas formas de escritura originales en las que sí pueden mirarse ya las generaciones de narradoras que las siguieron (...) Unos espacios nuevos y unos caminos que Carmiña resume con claridad meridiana en los títulos de sus obras, que no son ni encubridores ni irónicos, ya que expresan con fuerza la autenticidad de un viaje en el que vida y literatura se funden e iluminan mutuamente”.²⁰⁶

Estas notas biográficas,²⁰⁷ en las que se han ido hilando los datos o vivencias de la biografía de Martín Gaité con su reflejo o influencia en su producción, sobre todo, literaria, demuestran la interrelación, la fusión y la retroalimentación entre la vida y la literatura. Este es uno de sus rasgos distintivos y está presente en su producción completa y en sus distintas facetas creadoras, como se analizará y se demostrará en esta investigación.

²⁰⁴ De la Fuente, Inmaculada: “Presentación. Voces de mujer, retratos de una época”, en *Mujeres de la posguerra. De Carmen Laforet a Rosa Chacel: historia de una generación*, Barcelona, Planeta, 2002, págs. 13-15.

²⁰⁵ Cada una de estas tres autoras desde sus perspectivas personales: más sociales en Carmen Laforet (*De la Fuente, Inmaculada: Mujeres de la posguerra. De Carmen Laforet a Rosa Chacel: historia de una generación*, Barcelona, Planeta, 2002) y Ana María Matute (Redondo Goicoechea, Alicia: *Ana María Matute*, Madrid, Ediciones del Orto, 2000) y más individuales en Carmen Martín Gaité (Ciplijauskaitė, Birutė: *Carmen Martín Gaité*, Madrid, Ediciones del Orto, 2000; y Carbayo-Abengózar, Mercedes: *Buscando un lugar entre mujeres: Buceo en la España de Carmen Martín Gaité*, Málaga, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga, 1998). Citado por Redondo Goicoechea, Alicia: “Presentación”, en Redondo Goicoechea, Alicia (ed.): *Carmen Martín Gaité*, Madrid, Ediciones del Orto, 2004, pág. 10.

²⁰⁶ Redondo Goicoechea, Alicia: “Presentación”, en Redondo Goicoechea, Alicia (ed.): *Carmen Martín Gaité*, Madrid, Ediciones del Orto, 2004, pág. 10.

²⁰⁷ La lista de la producción completa de Martín Gaité está en la Bibliografía final de esta investigación.

2. LA TEORÍA LITERARIA

2.1. EL CONCEPTO DE LA LITERATURA

La autora identifica literatura y vida, de manera que ambas se retroalimentan e influyen mutuamente, por lo cual las fronteras entre ambas son escasas y difíciles de distinguir: “La vida es una narración que se va haciendo aunque no la escribas”.¹ La ficción² también concede vida, al recuperar de la muerte y del olvido el tiempo pasado, que se revive a través de la evocación literaria y de la memoria. Precisamente esta es una de las principales diferencias entre literatura y vida: el hecho de que lo literario imprime un carácter inmortal a la historia narrada, que se alimenta, en parte de la propia realidad,³ que el escritor convierte en material narrativo, mediante un proceso de transformación. En ese sentido, la ficción es el legado de la memoria, la vida, el pensamiento, la sabiduría, las conversaciones y las lecturas de los escritores de las distintas épocas históricas, en su condición también de lectores y oyentes, de modo que así se cierra el ciclo comunicativo y vital de la narración, que se distingue por su carácter infinito y perenne.

La literatura concede vida y se caracteriza por estar dotada de su propia realidad, aunque distinta de la existencia vital.⁴ Lo literario lleva implícita la facultad de soñar, mediante la vivencia de otra vida, a través de los personajes de ficción, es decir, por delegación. Al tratarse de vidas ajenas y al permitir vivir en un tiempo y lugares diferentes a los habituales, posibilita un distanciamiento que libera de las obligaciones de la cotidianidad, que oprime y no satisface.

Literatura y vida se interrelacionan, se retroalimentan y se influyen mutuamente. Por una parte, lo literario permite la creación de modelos de

¹ Martín Gaité, Carmen: *Cuadernos de todo*, Barcelona, Random House Mondadori, S. A., 2002, pág. 230.

² Literatura, ficción y fantasía, así como lo literario, lo ficticio o lo fantástico, son utilizados como sinónimos en esta investigación, basándose en la concepción de Carmen Martín Gaité.

³ En estas páginas se utiliza esta palabra como sinónimo de vida.

⁴ En estas páginas de la investigación se utiliza esta palabra como sinónimo de vida.

pensamiento, patrones de comportamiento y cánones culturales y sociales, que sirven para interpretar la propia existencia; y por otra parte, la realidad es fuente de inspiración y material narrativo para la ficción, de modo que lo literario es reflejo de la vida y convierte en excepcional y extraordinario lo ordinario. Este hecho confirma el concepto de ciclo comunicativo infinito, que se confirma por la doble condición inherente al ser humano de narrador y receptor de historias, y porque el flujo de la narración es eterno.

La ficción tiene una finalidad didáctica, debido a que es una herramienta de aprendizaje que permite al ser humano explicar, interpretar, explorar y ordenar la vida, el pensamiento y el conocimiento, además de cuestionarlos y rectificarlos, lo que evidencia la influencia de la literatura en la existencia. Lo literario, al igual que la palabra, representa el orden frente al caos, y tiene también un carácter transgresor, basado en el rechazo de lo convencional y en la posibilidad que ofrece de vivir otra realidad, distinta a la cotidiana y ajena a la propia. En ese sentido, la literatura es una brecha en la costumbre, ya que posibilita la evasión, la huida y la liberación de lo cotidiano, y es un refugio frente a la rutina y la cotidianidad. Sin embargo, para Martín Gaité, vivir es raro y maravilloso, un auténtico milagro, lo que explica el peso del paso del tiempo. El carácter inmortal de lo literario contrasta con la fugacidad de la existencia.

Lo fantástico produce también placer, felicidad y consuelo, ante la rutina y las obligaciones de la vida cotidiana, que no satisfacen y oprimen. A través de la literatura, el ser humano sueña y fantasea, de manera que las fronteras entre ficción y realidad son escasas, en especial durante la infancia y para el escritor. Lo literario es también un juego, un viaje y una aventura, y representa un ejercicio de libertad individual, tanto para el lector como para el escritor.

Todas estas características de la literatura, que comparten lector y escritor, son más evidentes en una etapa determinada de la vida, la infancia y la adolescencia, y especialmente en la mujer. Precisamente, la relación entre ficción y mujer es analizada por Martín Gaité desde los distintos puntos de su teoría literaria: las particularidades de su discurso y universo como escritora,

las peculiaridades como lectora y su imagen o visión como material narrativo, que, de forma simultánea, refleja la sociedad coetánea y fomenta nuevos patrones de conducta femeninos.

2.1.1. Literatura y vida. Ficción y realidad

La literatura es sinónimo de vida en el sentido de que imprime un carácter de inmortalidad a la historia narrada. Mediante las evocaciones literarias, la memoria, la lectura y la escritura, se recupera y revive el tiempo perdido, pretérito, y, por tanto, se superan la muerte y el olvido. Así, por ejemplo, en “Un aviso: ha muerto Ignacio Aldecoa”,⁵ “Evocación por libre de Ignacio Aldecoa”,⁶ *Esperando el porvenir. Homenaje a Ignacio Aldecoa*⁷ y “Conversaciones con Gustavo Fabra”⁸ la escritora rememora diversos aspectos de sus dos amigos, tras su prematuro fallecimiento. Como Aldecoa, los creadores de ficción perviven siempre a través del legado que transmiten a sus receptores, al igual que ocurre con las narraciones orales. Además, la propia autora incide en esta idea al revivir a ambos con su escritura y sus recuerdos.

La palabra –hablada o escrita– concede vida, aunque de otra clase.⁹ Lo ficticio implica la transmisión de una generación a otra del legado de la memoria, la existencia, la experiencia, la imaginación, los sueños, las conversaciones, el pensamiento y la sabiduría de otros, los escritores y los narradores, que también han sido previamente lectores y oyentes, respectivamente, de manera que se cierra el ciclo comunicativo y vital de la narración, que se distingue por su carácter infinito y perenne. En “Mi encuentro con Antoniorrobes” la autora cuenta emocionada su encuentro, ya de adulta,

⁵ Martín Gaité, Carmen: *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas*, Barcelona, Destino, 1982, págs. 35-52.

⁶ Martín Gaité, Carmen: *Agua pasada*, Barcelona, Anagrama, 1993, págs. 323-329.

⁷ Martín Gaité, Carmen: Madrid, Ediciones Siruela, 1995.

⁸ Martín Gaité, Carmen: *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas*, Barcelona, Destino, 1982, págs. 187-192.

⁹ Martín Gaité, Carmen: “Las torres de marfil quebradas”, en *El cuento de nunca acabar*, Barcelona, Anagrama, 1988, pág. 31.

con el creador de muchos de los cuentos que la escritora leía con pasión durante su infancia, un episodio que la transportó a su niñez.

Pero debajo de esas bromas se le veía emocionado, y en un determinado momento me cogió las manos y me miró con ojos brillantes, mientras me daba las gracias. Puedo decir, sin el menor asomo de retórica, que esa mirada de Antoniorrobes me devolvió un tramo perdido de mi infancia. Me vi de repente no en aquel café de El Escorial, sino acurrucada en un viejo sofá verde de mi casa de Salamanca donde me sentaba a leer cuentos y a soñar prodigios, a los siete, a los ocho, a los nueve años...¹⁰

La infancia y la adolescencia son las etapas vitales a las que el ser humano recurre en busca del tiempo pasado. Lo hace a través de la memoria, de la rememoración de los recuerdos, gracias a los cuales tanto el escritor como el lector recuperan del olvido esas anécdotas y sensaciones.

En los umbrales de la adolescencia, en esa etapa transitoria, fulgurante e ingrata en que por primera vez se descubre que el infierno no está en uno mismo, sino en los encontronazos con las aristas de los demás, el ser humano es más sabio y más profundamente rebelde de lo que volverá a serlo jamás en adelante, atiborrado de experiencias, razonamientos y estudios. A lo que ha entendido, anhelado y odiado en esa etapa tendrá que volver indefectiblemente los ojos de adulto siempre que quiera analizar las raíces de su inconformismo para recuperarlo en estado puro.¹¹

La autora rememora frecuentemente en sus ensayos experiencias y anécdotas de su vida, especialmente, de su infancia y adolescencia, a las que les devuelve la existencia mediante su evocación. Esto también lo logra al convertir y transformar sus sueños, ideas, conversaciones, lecturas y episodios vitales en material narrativo, en sus obras de ficción. En referencia al personaje infantil Celia,¹² cuyas historias leía con afición durante su niñez, la escritora asegura: “Tal vez es precisamente ahora, cuando la desintegración del mito de

¹⁰ Martín Gaité, Carmen: “Mi encuentro con Antoniorrobes”, en *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas*, Barcelona, Destino, 1982, pág. 184.

¹¹ Martín Gaité, Carmen: “Del desarraigo a la poesía”, en *Agua pasada*, Barcelona, Anagrama, 1993, pág. 223.

¹² Carmen Martín Gaité, admiradora de este personaje literario infantil, desde su niñez, años después escribiría junto con José Luis Borau el guion de la serie de televisión titulada *Celia*, dirigida por José Luis Borau, basada en la novela de Elena Fortún, producción de Radio Televisión Española, Valladolid, Divisan Ediciones TVE, 2001, (edición original: 1998).

Celia es simplemente otra cuenta de un collar donde ya faltan tantas, sea el momento más idóneo para tratar de recuperarlas todas y enhebrarlas mediante el hilo de la literatura”.¹³ Con frecuencia expresa en palabras de otros creadores de ficción esta misma idea, presente en toda su producción. En “Una niña rebelde”, en alusión a Esther Tusquets y su obra *El mismo mar de todos los veranos*, Martín Gaité afirma: “Y vuelve, a sus cuarenta y tantos años, a ser aquella niña rebelde que se refugiaba en los mitos, que se identificaba con todos los personajes literarios y maravillosos que, por no aceptar el mundo, lo soñaban de otra manera”.¹⁴

El concepto de lo ficticio lleva implícita la facultad de soñar, mediante la vivencia de otra existencia, tan real como la propia, aunque sin sus obligaciones, lo que permite la liberación y el distanciamiento de esta tanto para el narrador como para el receptor de lo fantástico.

Lo pensaba a solas y a escondidas –he escrito en *El cuarto de atrás*– y suponía una furtiva tentación imaginar cómo se transformarían, libres del alcance de las miradas ajenas, las voces, los rostros y los cuerpos de aquellos enamorados audaces que habían provocado, con su fuga, la condena unánime de toda la sociedad, los imaginaba en mis sueños y admiraba su valor, aunque no me atrevía a confesárselo a nadie. Como tampoco me atrevería a fugarme nunca a la luz del sol, lo sabía. Me escaparía por los vericuetos secretos y sombríos de la imaginación, por la espiral de los sueños, por dentro, sin armar escándalo ni derribar paredes,¹⁵ lo sabía. Cada cual ha nacido para una cosa.¹⁶

¹³ Martín Gaité, Carmen: “Elena Fortún y su tiempo”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 41.

¹⁴ Martín Gaité, Carmen: “Una niña rebelde”, en *Agua pasada*, Barcelona, Anagrama, 1993, pág. 219.

¹⁵ Para Mercedes Carbayo-Abengózar, estas palabras reflejan su carácter subversivo, “la mujer modosa que ha aprendido a subvertir mediante su único refugio: la literatura”, “una mujer que conoce muy bien las normas lo que le permite subvertirlas a gusto sin que parezca que lo está haciendo”, y cita sus palabras en una entrevista: “Yo, quizá, lo que me ha pasado siempre es que he tenido una rebeldía muy poco agresiva, pero muy profunda, algo difícil de explicar, pero siempre he sido más rebelde de lo que le he parecido y me han podido atribuir las personas que me conocen solo superficialmente. Mi rebeldía no es de alharaca, soy muy gallega en eso, le doy una vuelta a todo y acabo haciendo lo que quiero sin gritar (...) Yo no sé si es táctica, pero procuro rechazar lo que veo que no me gusta, rechazándolo dentro de mí... pero no levantando una bandera y gastando pólvora en salvas... es que soy modosa, muy modosa”. (Carbayo- Abengózar, Mercedes: “A manera de subversión: Carmen Martín Gaité”, en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, núm. 8, 1998). Según Carbayo-Abengózar, las obras de Martín Gaité son subversivas, por la forma y el contenido. La cita de la entrevista es de Malén Aznárez: “La rebeldía de una mujer modosa”, en *El País Semanal*, 225, 1981, pág. 14.

¹⁶ Martín Gaité, Carmen: “Brechas en la costumbre”, en *Agua pasada*, Barcelona, Anagrama, 1993, pág. 159.

La palabra, en general, y la literatura, en particular, al permitir la liberación y el distanciamiento de la realidad cotidiana o la rutina que no satisface, está dotada, por tanto, de un poder de salvación. Para Biruté Cipliauskaitė, este es “un tema que preocupará repetidamente a Martín Gaité, la psicoterapia, o sea, la expresión oral como procedimiento de cura, la salvación a través de la palabra (...) La progresión en la adquisición de la palabra es muy evidente en su obra”.¹⁷ En este sentido, relaciona la evolución de este tema tanto en sus ensayos sobre ficción y escritura, por ejemplo, en *Desde la ventana*, *La búsqueda de interlocutor* y *El cuento de nunca acabar*, con sus cuentos y novelas, como “Los informes”, *Entre visillos*, *Retahílas* o *El cuarto de atrás*.

La ficción se caracteriza por estar dotada de **su propia realidad**, que convive con la verdadera existencia tanto en el lector como en el escritor. De hecho, las historias y sus personajes perviven para siempre en el emisor y en el receptor de las mismas, son inmortales.

En una ocasión mi padre consiguió enterarse por no sé quién de que vivía en el exilio y no volvimos a saber nunca de él, pero yo me resistía a darlo por esfumado ni por muerto, y en un reducto nebuloso donde germinaron inadvertidamente los primeros modelos para nuestra intuición literaria, han vivido siempre una existencia subterránea y autónoma los personajes de ficción de Antoniorrobes, criaturas inmortales por su triple condición de absurdas, de generosas y de fantásticas.¹⁸

La literatura y la vida se interrelacionan y se retroalimentan: por una parte, la ficción influye en la existencia mediante la creación de modelos de pensamiento y de comportamiento, así como cánones culturales y sociales; y por otra, la realidad es fuente de inspiración y material narrativo, mediante un proceso de transformación, que convierte en extraordinario y excepcional lo ordinario.

¹⁷ Cipliauskaitė, Biruté: *Carmen Martín Gaité (1925-2000)*, Madrid, Ediciones del Orto, 2000, págs. 35-49. Giovanna Fiordaliso menciona también “el poder salvífico de la palabra”, en “*El libro de la fiebre y los Cuadernos de todo* de Carmen Martín Gaité: escritura, literatura, vida”, en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, *Carmen Martín Gaité. Nuevas perspectivas*, núm. 52, enero-junio 2014, pág. 17.

¹⁸ Martín Gaité, Carmen: “Mi encuentro con Antoniorrobes”, en *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas*, Barcelona, Destino, 1982, pág. 182.

Somos seres tan alimentados de vida como de literatura.

“La literatura se introduce en nuestras vidas de una forma progresiva –escribí en *El cuento de nunca acabar*– y no solo nos va conformando el pensamiento sino prestándonos sus propios ojos, es decir, proporcionándonos patrones con arreglo a los cuales mirar lo que pasa, escuchar lo que nos cuentan, adornar con nuestros sueños e interpretar los hechos de la propia novela vivida.”¹⁹

Lo literario no solo proporciona al ser humano patrones de comportamiento, sino también de pensamiento, para interpretar la propia vida; esta idea se refleja especialmente en la concepción del amor, originada por la literatura de cada época.

La Rochefoucauld dijo: “Pocos amantes habría en el mundo si no hubieran oído hablar previamente del amor.” Pero ¿quién no ha oído hablar del amor? El amor, en efecto, tal como lo hemos venido entendiendo tanto los lectores de novelas como los que nunca han leído ninguna, es una creación literaria de Occidente. Si a alguien le quedara alguna duda, que acuda al espléndido trabajo de Denis de Rougemont *El amor en Occidente*, que analiza este tema desde los trovadores medievales hasta nuestros días. Este autor mantiene que el lenguaje amoroso, más que expresar lo que ocurre o analizarlo, se caracteriza por su capacidad de énfasis y su poder de mentira. Un animal –dice– es incapaz de mentir, de expresar lo que el puro instinto no expresa, de ir más allá de lo que es necesario para su satisfacción directa e inmediata. Los hombres, trastornados por el ardor de las palabras poéticas, albergan tal sed de vivir una pasión literaria que son presa continua de insatisfacción.”²⁰

La novela *Madame Bovary*,²¹ escrita por el autor francés Gustave Flaubert en el siglo XIX, es, a juicio de la autora, el ejemplo literario más ilustrativo de que el comportamiento amoroso se ajusta a modelos propuestos por las obras literarias de cada época, que proporcionan patrones de conducta.

Aunque podrían ponerse muchos ejemplos, tal vez ninguno tan ilustrativo como el de *Madame Bovary*. Recordemos aquellos paseos que daba por el campo, recién casada, en compañía de su perrita, cuando ya la casa empezaba a caérsele encima: cuando,

¹⁹ Martín Gaité, Carmen: “Brechas en la costumbre”, en *Agua pasada*, Barcelona, Anagrama, 1993, págs. 157-158; y *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág.342. La autora se cita a sí misma en sus distintas obras. En esta ocasión, en tres obras diferentes.

²⁰ Martín Gaité, Carmen: “El amor en la literatura y en la vida”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, págs. 213-214.

²¹ Carmen Martín Gaité tradujo esta obra de Gustave Flaubert: *Madame Bovary*, Barcelona, Bruguera, 1986, (edición original: 1982).

decepcionada del amor conyugal, evocaba sus lecturas juveniles y se consumía en deseos de adivinar “lo que significarían exactamente en la vida las palabras de felicidad, pasión y embriaguez que le habían parecido tan hermosas en los libros”. Y recordemos, sobre todo, uno de los momentos cruciales del relato. Emma Bovary, cuya necesidad de concebirse como otra distinta de la que es ha llegado a un punto culminante, acaba de entregarse a un seductor profesional, Rodolphe Boulanger, del cual no opina nada concreto porque solamente lo ha visto en función de la serie de emociones sucesivas que ha venido despertando sabiamente en ella.²²

Después de que Emma Bovary se entrega a Rodolphe Boulanger, su primer amante, “Flaubert nos la describe mirándose al espejo, a raíz del soñado prodigio, maravillándose de la transformación operada en su rastro, de la desconocida profundidad de su mirada.”²³

¡Tengo un amante! ¡Tengo un amante!, se repetía, deleitándose en esta idea como en la de una nueva pubertad que le hubiera sobrevenido. Así que, por fin, iba a conocer aquellos goces de amor, aquella fiebre de dicha que ya había desesperado de poder alcanzar. Estaba accediendo a algo maravilloso, donde todo iba a ser pasión, éxtasis, delirio (...) La existencia corriente no se vislumbraba más que allá abajo, a lo lejos, en la sombra, entre los claros de las alturas. Se acordó entonces de las heroínas de los libros que había leído, y el cortejo lírico de esas mujeres adúlteras se puso a cantar en su memoria con voces fraternas que la fascinaban.²⁴

Ante la transformación que sufre Emma Bovary, al contemplarse en el espejo recuerda las aventuras amorosas que había leído en los libros. “Está dicho con toda claridad: no le interesaba tanto el amante como la imagen que ella componía al tenerlo. Su comportamiento se limitaba a acoplarse a modelos que había puesto en boga el Romanticismo al reconocerles a las mujeres su derecho a la pasión”.²⁵ El amor, como otras vivencias vitales, es inseparable de su lenguaje o su retórica, que se lega a los futuros amantes, sobre todo, a través de la literatura, lo que refleja su influjo en la vida.

²² Martín Gaité, Carmen: “El amor en la literatura y en la vida”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 214.

²³ *Ibidem*. Carmen Martín Gaité cita estas palabras también en “La mujer en la literatura”, *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 333, pero de forma más abreviada.

²⁴ *Ibidem*. Carmen Martín Gaité cita estas palabras también en “La mujer en la literatura”, *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 333, pero de forma más abreviada.

²⁵ *Ibidem*, pág. 215.

Pero la pasión no se puede separar de su expresión, ya que al nacer el lenguaje que pretende traducirla, este queda fijado como algo inherente a la pasión misma que lo provocó; así lo que se lega a los futuros amantes de carne y hueso es la retórica del amor. Si faltara esa retórica, los sentimientos que traduce existirían de un modo puramente accidental, no reconocido ni interiorizado, acaso a simple título de extravagancias inconfesables. Es la literatura quien ha exaltado estas extravagancias y las ha patentado, otorgándoles carta de naturaleza.²⁶

Al igual que la literatura, el amor posibilita sentirse protagonista de la historia, debido, en este caso, a su capacidad de captar el momento presente, que se distingue por su carácter fugaz y efímero. La autora suele utilizar el amor como metáfora de lo literario en sus obras de ensayo, en especial, en su libro *El cuento de nunca acabar*, para explicar la esencia de la literatura. “El que, alimentado por modelos literarios, vive una pasión amorosa se siente protagonista momentáneo pero de excepción”.²⁷

Nada es tan intensamente vivido –escribí en *El cuento de nunca acabar*– como aquella embriaguez de los comienzos que divinizó nuestra condición de seres mortales y atenidos a mudanza. No: aquello era eterno, aquello era el siempre, nos embarcábamos para la isla del siempre en el cascarón de nuez de lo fugaz. A hacer durar aquella ilusión de los comienzos que nos hizo vivir lo efímero como eterno, se encaminan, con mejor o peor bagaje, todos los excursionistas temerarios que se adentran por este terreno, hasta dar en un callejón sin salida: el de recordar lo que ya jamás volverá a ser lo que era (...) En el fondo, el hombre no quiere que aquello que ha deseado “para siempre” sea mancillado por el “siempre”. Y sin embargo necesita una continua referencia de él.²⁸

Otro ejemplo literario de la estrecha relación y vinculación entre ficción y realidad y, sobre todo, de la influencia de la literatura en la vida, como creadora de pautas de pensamiento y comportamiento, es la novela del Romanticismo alemán titulada *Werther*, de Goethe, que se popularizó en su época, en el siglo XIX, debido a que la obra conectaba con las ideas románticas que se estaban incubando en aquel momento como reacción al racionalismo de la centuria anterior, es decir, del Siglo de las Luces.

²⁶ *Ibídem*, pág. 215.

²⁷ *Ibídem*, pág. 216.

²⁸ *Ibídem*, pág. 216.

Los sentimientos nacidos en una elite, y posteriormente imitados por las masas consumidoras de esos modelos, son creaciones literarias en el sentido de que una cierta retórica es la única condición que se requiere para que su confesión parezca justa y acertada. Si se acierta en esa retórica, una vez implantada se perpetúa y ningún contemporáneo de ella la discute. Posiblemente la ola de suicidios que provocó en Alemania la lectura del *Werther* de Goethe sería considerada por sus coetáneos con menos extrañeza e incompreensión que si el héroe de aquella novela no hubiera llegado a hacerse tan popular. Y se hizo popular porque su autor contó y solidificó una historia que conectaba con la ideología que andaba incubándose por todas partes, como reacción al racionalismo del Siglo de las Luces.²⁹

Ya en el siglo XX, la literatura, el cine y las canciones han perpetuado también modelos amorosos, pero en este caso se trata del amor más amenazado por la fugacidad, debido al afán de no expresarse retóricamente, de no narrarse, de no contarse a sí mismo.

Si seguimos con cierta atención la evolución de los modelos amorosos propuestos de una década a esta parte por la literatura, el cine y el texto de las canciones en boga –particularmente a partir del auge de los Beatles– nos daremos cuenta de que el duelo fugacidad-eternidad característicos del amor romántico está más acusado que nunca en su raíz, a despecho de la pretensión por alejarse del Romanticismo y negarlo que caracteriza a las nuevas generaciones. Al emprender la aventura de romper los esquemas heroicos para sustituirlos por los antiheroicos, el amor actual es el más frágil, el más amenazado por la tragedia de su terminación, el más sentenciado a la fugacidad, a causa de su deliberado afán por no expresarse retóricamente ni dejar huella, a causa del escepticismo de que hacen gala estos presuntos ateos. ¿Pero lo son tanto? (...) Es decir, la desmitificación del amor romántico –como pescadilla que se muerde la cola– ha creado otra suerte inesperada de romanticismo.³⁰

Respecto a la idea anterior, “un ejemplo muy elocuente podemos encontrarlo en la novela de Antonio Muñoz Molina *El invierno en Lisboa*”.³¹ La autora considera que los protagonistas de esta obra, influida por los patrones literarios en los que se basó el cine negro estadounidense, Biralbo y Lucrecia,

²⁹ *Ibidem*, págs. 216-217.

³⁰ *Ibidem*, págs. 219-220.

³¹ *Ibidem*, pág. 220.

están unidos por su desarraigo y su rechazo a hacer retórica del mismo,³² es decir, por la nueva concepción del amor, fomentado por la ficción.

Bebieron en bares apartados, en los mismos bares a donde iban hacía tres años para esconderse de Malcolm, y la ginebra y el vino blanco les permitían recobrar el juego antiguo de la simulación y la ironía, de las palabras dichas como si no se dijeran, y el silencio absuelto por una sola mirada o una ocurrencia simultánea que levantaba la risa y la gratitud de Lucrecia cuando caminaba asida casi conyugalmente del brazo de Biralbo lo miraba en silencio en la barra de un bar. La risa los había salvado siempre: una elegancia suicida para burlarse de sí mismos que era la mutua y solidaria máscara de la desesperación, de un doble espanto en que cada uno de ellos seguía estando infinitamente solo, condenado o perdido.³³

“Esta frase refleja tan fielmente el catecismo amoroso de muchos jóvenes enamorados de hoy que nuevamente se pregunta uno dónde están las fronteras entre la literatura y la vida”.³⁴ Precisamente, la mutua influencia entre lo literario y la realidad es más acusada en la actualidad porque los medios de comunicación facilitan el conocimiento de los autores o de los intérpretes, en el caso del cine y de la música.

Pero en nuestros días existe un elemento que contribuye a hacer aún más intrincada la maraña entre literatura y vida: me refiero a la personalidad de los autores o intérpretes que ponen en circulación los nuevos usos amorosos. Es muy probable que de la vida privada de Flaubert o Goethe sus contemporáneos supieran poca cosa, pero hoy no pasa lo mismo. El incremento de los medios de comunicación internacionales y la escasa tendencia por parte de todo el mundo a vivir en un encierro propicio a la concentración catapultan el torrente de la noticia, junto con las nuevas creaciones, la imagen de sus creadores, aureolados y condicionados por el propio devenir argumental de su vida privada. No se convierten en ídolos del público solamente porque canten sus canciones, se vean sus películas o se lean sus novelas, sino porque se nos suministra puntual y detallada noticia de sus vidas, magnificadas hasta el delirio cuando vienen rematadas por una muerte temprana o violenta. Y así nunca podrán parecernos separables del texto que inventaron o recitaron seres como John Lennon, Hemingway, James Dean o Marilyn Monroe.³⁵

³² *Ibídem.*

³³ *Ibídem*, pág. 221.

³⁴ *Ibídem.*

³⁵ *Ibídem.*

Con anterioridad a los medios de comunicación de masas, eran las artes, entre ellas, la literatura, las que reflejaban la realidad y los nuevos patrones sociales, y, de forma simultánea, influían en el comportamiento y en la vida. Así ocurrió con los nuevos modelos de conducta galante surgidos en Francia en el siglo XVIII, tras la muerte de Luis XIV.

De acuerdo con las nuevas tendencias, las mujeres estaban llamadas a adquirir un protagonismo inédito, que de hecho adquirieron, pasando a convertirse de oscuras y prudentes matronas en maestras de ceremonias de un baile de pelucas empolvadas. El pudor pasa a ser virtud poco elegante, desprestigiada. Las heroínas de las novelas y del teatro dejan de ser aquellos personajes sumisos y atemorizados que bajaban los ojos ante cualquier ardoroso avance varonil. Se divierten y se encaprichan, provocan y saben responder a las provocaciones, inventan a cada instante su conducta amorosa, atreviéndose a conformarla sobre la pauta de instintos. (...)

Tanto en la literatura como en la vida, la revolución amorosa de que venimos hablando no era plebeya sino aristocrática. Se trataba de unos usos amorosos puestos en circulación por las capas más altas de la sociedad, que son las que lanzan siempre los modelos de conducta tanto ejemplares como escandalosos que van a dar la pauta a una época.³⁶

Durante el siglo XVIII la literatura y las artes reflejan la revolución en la moda femenina, en consonancia con los nuevos usos amorosos, en concreto, el adorno de la cabeza (los complicados peinados de la moda francesa que exigían la ayuda cotidiana de un peluquero)³⁷ y de los pies (el calzado).

En cuanto al calzado, había adquirido asimismo una importancia mucho mayor que en otras épocas. En los grabados y pinturas del tiempo se dedica, en efecto, una minuciosa atención al calzado de las mujeres, casi siempre muy primoroso. De la misma manera, existen referencias literarias a través de las cuales se entiende que el pie bien calzado suponía, en definitiva, un elemento de carácter erótico.³⁸

³⁶ Martín Gaité, Carmen: "Tradición y modernismo en el siglo de las luces", en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, págs. 297-298.

³⁷ *Ibidem*, pág. 302.

³⁸ *Ibidem*, pág. 303.

A mediados del siglo XVIII en España se puso de moda en la alta sociedad el denominado “cortejo”,³⁹ importado del extranjero. Carmen Martín Gaité descubre esta costumbre durante los años dedicados a investigar dicha centuria para desentrañar la historia de don Melchor de Macanaz.⁴⁰ Después escribirá su tesis doctoral, titulada “Lenguaje y estilo amorosos en los textos del siglo XVIII español”, leída en la Universidad de Madrid en 1972 y publicada posteriormente como libro bajo el título de “Usos amorosos del dieciocho en España”.⁴¹ La autora investiga en esta obra las costumbres amorosas del Siglo de las Luces español mediante el análisis de los textos de la época, en especial, la literatura. “Y que, aunque he centrado el núcleo de mi investigación en la literatura, prensa periódica, sermones y papeles de archivo correspondientes al siglo XVIII, no he evitado rastrear los antecedentes de la cuestión en la literatura de siglos anteriores cuando me ha parecido que venía a cuento –mi cuento–, como tampoco he dejado de tener en todo momento presente (aunque sin mencionarla apenas ni, desde luego, ser capaz de penetrarla) la pared del siglo XIX, contra la cual el fenómeno del cortejo se disgrega y refracta sin aparente solución de continuidad”.⁴²

El hecho de que la autora investigara la literatura del siglo XVIII y de los anteriores para descubrir la evolución de las costumbres o de los patrones de conducta en las relaciones amorosas que derivaron en la moda del cortejo, confirma la idea de Martín Gaité de que la literatura influye en la vida, ya que lo literario establece modelos de comportamiento o cánones sociales o culturales.

³⁹ Según explica Carmen Martín Gaité, en “Exordio preliminar”, en *Usos amorosos del dieciocho en España*, Barcelona, Anagrama, 1987, pág. XIV, “se trataba, en sustancia, de lo siguiente: las señoras casadas, que hasta finales del siglo precedente habían aceptado o fingido aceptar sin apenas asomos de rebeldía el código del honor matrimonial que enorgullecía al país, podían ahora tener un amigo cuya función era la de asistir a su tocador, darles consejos de belleza, acompañarlas al teatro y a la iglesia, traerles regalos y conversar con ellas, es decir, hacerles caso. Por primera vez en la historia de las mujeres españolas, alguien se dedicaba, con el visto bueno de una parte de la sociedad, a entretener sus ratos de ocio y el menester era considerado una función social importante. Los maridos se dividían en dos netos sectores: los que admitían la moda del cortejo, más o menos a regañadientes, y los que, apoyados por la opinión mayoritaria de moralistas y predicadores, no pasaban por ella. La primera actitud se consideraba de buen tono; la segunda, anticuada”.

⁴⁰ Carmen Martín Gaité dedicó siete años de su vida a investigar a este personaje dieciochesco, regalista (1670-1760) perseguido durante cuarenta años por la Inquisición, y a desembrollar su proceso inquisitorial. Esta investigación fue publicada como libro, bajo el título de *El proceso de Macanaz: historia de un empapelamiento*, Moneda y Crédito, Madrid, 1970; su segunda edición revisada y con modificaciones fue publicada en 1975 con el título *Macanaz, otro paciente de la Inquisición*.

⁴¹ Martín Gaité, Carmen: *Usos amorosos del dieciocho en España*, Madrid, Siglo XXI de España, 1973.

⁴² Martín Gaité, Carmen: “Exordio preliminar”, en *Usos amorosos del dieciocho en España*, Barcelona, Anagrama, 1987, pág. XVI.

Pero, antes de toparme con este argumento y de dejarme prender por las incógnitas que me han estimulado a estudiarlo, ya hacía mucho que me venía dando que pensar –casi desde que empecé a padecerlo– el hecho de que la mayoría de las mujeres, tanto la de carne y hueso como las de ficción (modeladoras muchas veces de las de carne y hueso) necesiten con una tan peculiar vehemencia ajustar su comportamiento a patrones refrendados por la opinión vigente, bien sea esta mayoritaria o minoritaria. De donde deduje que si se quiere saber algo acerca de las mujeres y de su significación en esa época determinada, son los patrones que les ha propuesto esa época y por qué se los ha propuesto lo que hace falta analizar y entender.

El vehículo fundamental que fija y pone en circulación tales modelos de conducta es la literatura, o al menos lo ha sido hasta la aparición del cine. Piénsese, por ejemplo, en que las mismas ansias inconcretas que agitaron a madame Bovary y acabaron por anularla son las que siguen constituyendo, pasado un siglo, el complejo núcleo de malestar que no son capaces de desterrar de su seno gran parte de las mujeres de nuestros días, incluidas, por supuesto, las que no han leído nunca a Flaubert. Pero el modelo lo cristalizó y propagó aquel libro.⁴³

La propia autora reconoce que la concepción del amor que ella tiene, así como su forma de pensar y actuar, está influida por la literatura de todos los tiempos, que ha establecido dichos conceptos y modelos de comportamiento. En ese sentido, destaca la importancia de la influencia del cortejo dieciochesco, “que supone una auténtica revolución en las costumbres femeninas españolas, significa la semilla de un primer conato explícito de malestar matrimonial y da lugar, por vez primera a través de las polémicas que desencadenó, a una relativa toma de conciencia –aun cuando muy minoritaria– con respecto a posibles reivindicaciones de la mujer en la sociedad”.⁴⁴

Y si yo misma, para hablar también de un caso particular, me parase a hacer un análisis de mi modo de pensar, elegir y proceder (lo cual, aunque no interesa ahora, influirá subrepticia e irremediabilmente en todo cuanto diga y escriba), no podría, por mucho que me molestara, dejar de considerar, junto al grupo de esas preferencias que siempre complace exhibir, una serie de lecturas que trabajaron la sensibilidad de las niñas que teníamos durante la guerra española entre nueve y quince años, con lo cual me vería abocada a hacer un estudio de la novela rosa, empeño, por cierto, que me ha tentado muchas veces y que buena falta haría acometer. Y, acometiéndolo a fondo, se

⁴³ *Ibidem*, págs. XIV-XV.

⁴⁴ *Ibidem*, pág. XVII.

llegaría, qué duda cabe, al siglo XIX y al Romanticismo, de algunos de cuyos estilos fue precursor el cortejo dieciochesco, como explico en el presente trabajo. Quiero con esto decir que si, preocupada por sondear posibles influencias de lecturas juveniles en las mujeres de mi edad, me hubiera entregado a estudiar la novela rosa, como quiera que ese propósito me habría llevado irremisiblemente a tratar de entender el siglo XIX, lo más posible es que, abriendo brecha hacia atrás en busca de explicaciones y antecedentes, hubiera llegado también por esa vía a encontrarme con el cortejo.⁴⁵

Precisamente, años después la autora haría realidad su proyecto de investigar las costumbres amorosas de su época y publicar como libro bajo el título de “Usos amorosos de la postguerra española”,⁴⁶ para el cual analizó la literatura de entonces, sobre todo, la novela rosa, pero también otros documentos y textos, canciones populares, consultorios sentimentales, revistas del corazón, discursos políticos..., lo que confirma la influencia de lo literario en la vida, en concreto, en los patrones de comportamiento amoroso.

La influencia de la literatura en la vida, por su facultad de establecer modelos de conducta y de pensamiento, es fundamental, incluso, para las personas que no leen, ya que la ficción literaria es influyente también en la tradición oral, las canciones, el cine y los medios de comunicación, que, a su vez, reflejan estas pautas y concepciones surgidas en las obras literarias. Estos modelos culturales y sociales son posteriormente asumidos en la vida real, cuyos narradores las propagan. Este infinito, perenne y continuo ciclo comunicativo y vital de la narración refleja la retroalimentación mutua y constante entre ficción y realidad.

Del acomodo de un relato amoroso a los modelos propuestos por la literatura no pueden independizarse ni siquiera las narraciones de los analfabetos, porque la literatura se infiltra por muchos canales e incluye la asimilación de ficciones heredadas por tradición oral o incorporadas a nuestro acervo por la vía de los modelos audiovisuales. No me refiero solo a los más recientes del cine y la televisión, sino también a las canciones que tuvieron auge en una época determinada de acuerdo con

⁴⁵ *Ibidem*, págs. XV-XVI.

⁴⁶ Martín Gaité, Carmen: *Usos amorosos de la postguerra española*, Barcelona, Anagrama, 1981.

la sensibilidad que estuviera de moda, y a los paisajes y escenas de cuadros famosos que educaron nuestro ojo a mirar la naturaleza como una imitación del arte.⁴⁷

La literatura influye en la vida por su capacidad de despertar en el ser humano no solo anhelos y deseos, sino también ideas, conceptos y la propia visión o percepción de la realidad.

El amor que aparece intempestivamente, a edad tardía, es otro de los temas importantes de la literatura. Y alcanza sus cotas más patéticas cuando el deseo inconcreto de enamorarse se identifica como urgencia por rescatar un tiempo ido o gastado en actividades rutinarias. Son anhelos inyectados generalmente por la letra escrita.

A este respecto no son demasiado antagónicas las motivaciones que convierten a un maduro hidalgo manchego, mediante la idealización de su vecina Aldonza Lorenzo, en el caballero don Quijote de la Mancha, y las que una tarde de primavera encendieron en Gustavo Aschenbach (el protagonista cincuentón de *Muerte en Venecia*) el deseo violento de romper su vida ordenada y respetable en Munich para emprender un viaje exótico, cuya descripción imaginativa es tan irreal como delirante. Ambas enfermedades, la de don Quijote y la de Aschenbach, son de virus literario.⁴⁸

Lo fantástico es, por otra parte, reflejo de la vida, del pensamiento y de la esencia del ser humano, simplemente por el hecho de ser producto y creación del escritor.

A medida que lo absurdo e irracional proliferan en torno nuestro y nos tambalea una creciente sensación de provisionalidad, más se nos van quitando las ganas de acudir a la literatura en busca de soluciones ni respuestas, y más agradecemos –o por lo menos yo– esa sombra ambigua y confortable de los textos que espejan nuestras propias perplejidades. Me refiero a esos relatos que no dejan clara la frontera entre lo vivido y lo soñado, entre el espacio y el tiempo, entre la verdad y la mentira, a los que Todorov,⁴⁹ en su espléndido ensayo sobre la literatura fantástica, ha aludido como “textos de la ambigüedad”.

⁴⁷ Martín Gaité, Carmen: “El amor en la literatura y en la vida”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, págs. 217-218.

⁴⁸ Martín Gaité, Carmen: “Los viejos en la literatura”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 409.

⁴⁹ Según Kathleen M. Glenn, la predilección de Martín Gaité por el género fantástico se consolida por la lectura del libro *Introducción a la literatura fantástica*, de Tzvetan Todorov. (“Martín Gaité, Todorov and the Fantastic”, en Collins, Robert A. and Pearce, Howard D. (eds.), Rabin, E. S. (introd.): *The Scope of the Fantastic. Theory, Technique, Major Authors*, London, Greenwood Press, 1985, págs. 165-172). Citado por

“La fe absoluta, lo mismo que la incredulidad total –dice Todorov–, nos conducirían fuera de los dominios de lo fantástico. Es la incertidumbre lo que da la vida”.⁵⁰

El concepto de la literatura como reflejo de las inquietudes y perplejidades del ser humano, de la vida, se encuentra también en la producción ensayística de Martín Gaité. Como en otras ocasiones, recurre a la metáfora del espejo para aludir al hecho de que los seres de ficción reflejan las inquietudes del ser humano. Así, en alusión a los personajes de la novela *La sinrazón*, de Rosa Chacel, la autora afirma: “entes de razón y sinrazón que no han conseguido salirse del libro para temblar a nuestro lado, aunque sus sufrimientos y contradicciones, espejo de los nuestros, hayan sido disecados con dramática lucidez”.⁵¹ Y califica a la protagonista de *La plaza del diamante*, obra de Mercé Rodoreda, como “portavoz inmortal de esa actitud de perplejidad ante el mundo cambiante e incomprensible”.⁵²

La literatura no solo es reflejo del constante y perenne intercambio de historias que es la vida, sino también de la doble condición inherente al ser humano de narrador y receptor de historias.

La literatura, como reflejo más o menos fantaseado que es de la vida, ha dejado constancia desde los tiempos más remotos de este perenne intercambio de historias en torno al cual se tejen todas las relaciones humanas que merezcan el nombre de tales.

González Couso, David: “El tiempo de la incertidumbre. Notas para la lectura de *El pastel del diablo*, de Carmen Martín Gaité”, en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, Carmen Martín Gaité. *Nuevas perspectivas*, núm. 52, enero-junio 2014, pág. 37. Un buen ejemplo de la afirmación de Glenn es la novela *El cuarto de atrás*, donde no solo está presente el libro de Todorov, sino que la autora sigue paso a paso su teoría, como asegura Manuel Durán y explica María Serguia Guiral Steen: en primer lugar, el lector debe considerar el mundo que el autor pinta como real; en segundo lugar, no habrá vacilación ni en el autor ni el lector de que lo que se trata sigue las leyes del mundo real; y, por último, no se debe ofrecer ninguna explicación alegórica de los sucesos inexplicables. (Durán, Manuel: “*El cuarto de atrás*: imaginación, fantasía, misterio; Todorov y algo más”, en Servodidio, Mirella & Welles, Marcia L. (eds.): *From Fiction to Metafiction: Essays in Honor of Carmen Martín Gaité*, Lincoln (Nebraska), Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1983, págs. 129-137). Citado por Guiral Steen, María Sergia: “El tejeteje de Carmen Martín Gaité en *El cuarto de atrás*”, en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, núm. 29, 2005.

⁵⁰ Martín Gaité, Carmen: “El silencio del testigo”, en *Agua pasada*, Barcelona, Anagrama, 1993, pág. 209.

⁵¹ Martín Gaité, Carmen: “Centenario Rosa Chacel”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, págs. 245-246.

⁵² Martín Gaité, Carmen: “El huerto cercado de Mercé Rodoreda”, en *Agua pasada*, Barcelona, Anagrama, 1993, pág. 345.

Porque ocurre, y esto es sabido, que el cuento bien contado condiciona y transforma la relación inicial entre quien lo emite y quien lo recibe.⁵³

Lo ficticio es también expresión crítica de la vida, como aportación del escritor. Así, en “Interpretación poética de la realidad” la autora destaca el hecho de que la literatura posibilite una nueva percepción de la existencia. Como ejemplos, alude a los escritores vanguardistas, a la Generación del 27 y al cine mudo, en esta conferencia que empieza con las palabras de Ramón Gómez de la Serna procedentes de su trabajo titulado “Gravedad e importancia del humorismo”:

El humor es ver por dónde cojea todo, por dónde es efímero y convencional... Es echarlo todo al mortero del mundo, devolvérselo todo al cosmos un poco disociado, macerado por la paradoja, confuso, patas arriba... Vive de poner en espectáculo lo menos espectacular y consigue con sus dislates una nueva movimentación de la vida, una particular aceleración de su ritmo, un salirse de sí por montañas rusas que dirigen mundos lunares y como marginales al mundo... En este momento de transición, en que se ve lo que va a desaparecer ya de algún modo como desaparecido y no se ve aún lo que aparecerá de nuevo... el humorismo es puente ideal.⁵⁴

La escritora concluye estas palabras asegurando que “estaba de moda lo funambulesco, el ritmo ágil, lo efervescente, un cierto escamoteo de la realidad sugerido tanto por los payasos y prestidigitadores como por los gestos y movimientos sincopados de ídolos del cine mudo (Charlot, Harold Lloyd o Buster Keaton) que enseñaban a ver de otra manera la nueva vida urbana, sin oírla, a aguzar los ojos para interpretar su argumento”.⁵⁵ El carácter transgresor de la literatura es posible gracias a la oportunidad que esta ofrece de crear y vivir otra realidad, distinta a la cotidiana. Esta idea se repite en los ensayos, conferencias, artículos y críticas literarias de Martín Gaité, por ejemplo, en las alusiones a las historias y entes de ficción, como los creados por Elena Fortún.

⁵³ Martín Gaité, Carmen: “Un tango bien cantado. *El beso de la mujer araña* (*Diario 16*, 10 de enero de 1977)”, en *Tirando del hilo (artículos 1949-2000)*, edición de José Teruel, Madrid, Ediciones Siruela, 2006, pág. 71.

⁵⁴ Martín Gaité, Carmen: “Interpretación poética de la realidad”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 102.

⁵⁵ *Ibidem*, págs.102-103.

En el mismo sentido, Doña Quimera explica a los niños por qué se han quedado las meninas encantadas en el cuadro de Velázquez, por qué anda el tren o por qué hierve el agua. En el fondo, siempre se trata de lo mismo: de analizar el misterio de las transformaciones, análisis que remite, mirándolo bien, a un descontento⁵⁶ con la condición que nos ha sido impuesta, un ansia de transgresión de los propios límites.⁵⁷

La literatura es una **brecha en la costumbre**, que transforma nuestra percepción del mundo, cuestiona lo convencional y permite vivir aventuras de transgresión, a través de la imaginación, de la fantasía.

En mi caso, como acabo de decir, este miedo a la marginalidad, a salirse de los cauces trillados –creciendo simultáneamente con la sed de fuga, de vivir argumentos prohibidos y excepcionales–, condicionó las primeras llamadas insistentes con que la literatura me invitó desde mi adolescencia a montarme en su carro. Miedo y deseo inconfesados, abrazados en el subconsciente, donde florecía su semilla. Mi condición de chica modosa y provinciana me prohibía otras aventuras de transgresión que no fueran las de la imaginación, las de la fantasía.⁵⁸

Como brecha en la costumbre, lo fantástico supone una ruptura con los habituales esquemas de credibilidad y aceptación, y causa sorpresa y perplejidad, la esencia misma de la literatura, concepto que enlaza con la visión de la autora sobre la vida.

Yo definiría lo fantástico, en un primer intento por captar su esencia, como una brecha en la costumbre, como algo que nos sorprende y rompe nuestros esquemas habituales de credibilidad y aceptación. Puede ser un descubrimiento inconsistente y casual, pero que provoca un nuevo punto de pista, una perplejidad, algo en fin que llama nuestra atención invitándola a salir de su letargo. Porque gran parte de la vida –sobre todo en sus tramos que luego llamamos “felices”– se nos escurre entre los dedos inadvertidamente.⁵⁹

⁵⁶ Para Martín Gaité, “toda la buena literatura ha surgido del descontento”, motivo por el que escribir es “abrir una ventana para salvarse”, dado que la mujer “suple con la literatura todo lo que le falta”. (Bustamante, Jubi: “Encuentro con Carmen Martín Gaité”, en *Camp de l’Arpa*, num. 57, noviembre de 1978, pág. 57). Citado por Escartín Gual, Montserrat: “Carmen Martín Gaité: la escritura terapéutica”, en *Revista de literatura*, CSIC, vol. 76, núm. 152, 2014, pág. 590.

⁵⁷ Martín Gaité, Carmen: “Interpretación poética de la realidad”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 106.

⁵⁸ Martín Gaité, Carmen: “Brechas en la costumbre”, en *Agua pasada*, Barcelona, Anagrama, 1993, pág. 159.

⁵⁹ *Ibidem*, pág. 343.

La concepción de la literatura como brecha en la costumbre, para evadirse de la rutina y de las obligaciones de la cotidianidad, no significa que el concepto de Martín Gaité sobre la vida en sí sea negativo, sino todo lo contrario. De hecho, para la autora vivir es maravilloso y raro, aunque el tiempo pase de forma inadvertida y furtiva. Estas dos ideas son las perplejidades que desde su primera infancia alimentaron su propia existencia.

Volviendo a *Lo raro es vivir*, no enlaza tan disparatadamente a lo largo de los años este título con el otro, ni se trata de una ocurrencia artificiosa. Me he pasado la vida desde mi primera infancia hasta donde alcanza mi memoria dándole vueltas a lo maravilloso y extraño que es estar viviendo, una noción que, unida indisolublemente a la del paso furtivo del tiempo, ha alimentado gran parte de mis perplejidades. A veces, siendo joven, se me clavaba intempestivamente, como un dardo por la espalda, y no daba crédito a lo que veía. Me llegaba de fenómenos de la naturaleza que solían tomarse por normales, qué raro era respirar, qué raras las nubes, y el silbido del viento, y que aparezcan las estrellas por la noche, y las telarañas. ¡Y qué raro verlo!⁶⁰

El concepto de **lo raro que es vivir**,⁶¹ por lo que tituló una de sus últimas novelas así, alude a su condición no solo de absurdo, sino también de extraordinario, de regalo y de milagro, aunque al ser humano le cueste reconocerlo por los hábitos y las rutinas de la vida cotidiana.

Pero precisamente por la brecha de ese fallo se ha ido colando cada vez más intensa y subterránea, con la trepidación de lo irremediable, la noción de lo raro que es vivir. Y raro no solamente en su acepción de absurdo, sino atendiendo a su cariz de milagro, de piedra preciosa. Esta condición de regalo, de excepción, es la que más nos cuesta atribuirle a la vida, ya que todas las rutinas y lugares comunes que nos cercan y avasallan tienden a hacernos tragar como normal lo que es a todas luces extraordinario.⁶²

⁶⁰ *Ibídem*, págs. 343-344.

⁶¹ Esta concepción sobre la existencia humana es constante en sus textos e intervenciones. Por ejemplo, en una de las últimas entrevistas realizadas antes de su fallecimiento, asegura: "Me pone frita ver cómo la gente discute por minucias, cuando lo raro es vivir". (Berasátegui, Blanca: "Es preferible equivocarse a callar", en *La Razón*, 24 de julio de 2000, pág. 28. Es la reproducción de la entrevista de *El Cultural* del 21 de marzo de 1999).

⁶² Martín Gaité, Carmen: "Brechas en la costumbre", en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 345.

La literatura facilita al ser humano la comprensión de su propia vida. “La literatura nos ayuda al distanciamiento preciso para corregir esa noción. Asomarnos a universos extraños a aquel en que se produce nuestra vida cotidiana y sacarnos de la cronología donde esta se desarrolla pueden hacernos considerar tan digna de atención la historia de un vulgar oficinista que toma conciencia de sus limitaciones como la de personajes que se rebelan contra esas limitaciones e intentan romperlas”.⁶³

Para ejemplificar el primer caso podemos pensar en cualquier antihéroe de Kafka y para el segundo en don Quijote, por citar personajes tan familiares a todo el mundo que los adjetivos “kafkiano” o “quijotesco” son referencias habituales del habla común, incluso para quienes no hayan leído nunca a Kafka ni a Cervantes. Y en el caso del primer escritor, que tan intensas secuelas ha dejado en toda la literatura moderna, conviene llamar la atención sobre su capacidad para convertir en fantástico lo más vulgar y llegar a producir miedo mediante esta distorsión de lo percibido. En *La metamorfosis*, su obra más emblemática, llega a rizar el rizo convirtiendo al protagonista en insecto.⁶⁴

Lo literario cuestiona y rectifica la propia vida. “En una palabra, lo fantástico pone en entredicho las ideas recibidas, rechaza lo convencional. Para mí el rechazo de lo convencional, incluso cuando lo he retratado, es una constante literaria que no considero siquiera un mérito. Nunca me he creído del todo lo que para otros parecía estar tan claro. Es una manera de ser”.⁶⁵

La vida también influye en la ficción. Aunque son muy frecuentes las alusiones a la literatura como alimento de la existencia, a la vez la autora hace referencia a la observación de la realidad como fuente de inspiración y material narrativo. Ella misma narra su aprendizaje junto con los otros miembros de la Generación del Medio Siglo, entre ellos, Ignacio Aldecoa: “Pronto me acostumbré a considerar que aquella era mi gente en Madrid, a habitar el tiempo al ritmo que ellos lo habitaban, fui deponiendo mis reservas y

⁶³ *Ibídem.*

⁶⁴ *Ibídem.*

⁶⁵ *Ibídem.*

remordimientos. Me enseñaron a mirar las cosas despacio, a interesarme por la gente, aprendí sus poesías y sus relatos”.⁶⁶

La literatura, como el cine, se inspira habitualmente en la vida para crear su propio material narrativo. “Estos viejos sin familia, en la antesala de la muerte, han suministrado al cine y a la literatura argumentos de gran fuerza expresiva. Recordemos *Umberto D.*, aquella película neorrealista italiana⁶⁷ con guion de Cesare Zavattini, donde la cámara reflejaba con descarnado verismo los gestos y pasos perdidos de un viejo jubilado convertido a ratos en mendigo vergonzante, cuya única compañía era la de un perrucho”.⁶⁸

Con la misma mezcla de encogimiento y aprensión deja pasar los días Eloy, el viejo jubilado de *La hoja roja* de Miguel Delibes, donde el contrapunto de Desi, la criada, y sus conversaciones intrascendentes son como una ráfaga de aire joven. Además supone una motivación para el viejo Eloy, porque, entre otras cosas, enseña a leer a Desi, que es analfabeta.⁶⁹

La literatura –y el cine– no solo refleja la vida y la realidad, aunque transformadas en material narrativo, sino que, en ocasiones, las magnifica al convertirlas en ficción.

La literatura, de hecho, ha magnificado con frecuencia esa soberbia y autosuficiencia propias del viejo déspota, y no ha dejado de verter unas gotas de ternura sobre su soledad en el ocaso. Ejemplos como *Tirano Banderas* de Valle-Inclán, *Yo, el Supremo*, de Roa Bastos o *El otoño del patriarca* de García Márquez son sobradamente elocuentes en lo que se refiere a la influencia política del personaje en cuestión. La resistencia a aceptar una pérdida de poderío basada en la belleza física da lugar a otro tipo de patetismo, protagonizado generalmente por mujeres. Un caso sobrecogedor es el de la interpretación inolvidable de Gloria Swanson en *El crepúsculo de los dioses*, donde, como es sabido, estaba entonando ante las cámaras el mismo canto del cisne que presidía su propia vida de diva en decadencia.⁷⁰

⁶⁶ Martín Gaité, Carmen: “Un aviso: ha muerto Ignacio Aldecoa”, en *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas*, Barcelona, Destino, 1982, pág. 50.

⁶⁷ Las referencias al cine neorrealista italiano en la obra de Martín Gaité refleja su influencia.

⁶⁸ Martín Gaité, Carmen: “Los viejos en la literatura”, *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 411.

⁶⁹ *Ibidem*.

⁷⁰ *Ibidem*, págs. 413-414.

En definitiva, la influencia entre ficción y realidad es mutua y recíproca. En este sentido, son también habituales las referencias de Martín Gaité a la vida como una “imitación del arte”⁷¹ y como una obra teatral o una novela –por ejemplo, “el teatro que es la vida mientras la vivimos”–,⁷² y las alusiones a la “tendencia a vivir la vida como si fuera una novela”, con las que, en ocasiones, la autora, incluso, se refiere a sus propios personajes de ficción.⁷³ Las referencias al teatro en la obra de esta escritora son frecuentes, dada su afición a él: en algunas ocasiones, califica la vida como una función teatral, de la que el protagonista puede evadirse a través de la fantasía; otras veces comenta la semejanza entre la literatura y una representación teatral, desde el enfoque de la lectura y el lector. Este último aspecto está relacionado con el concepto de la literatura como escondite.

Para mí la literatura, desde que era una niña, siempre tuvo algo de representación teatral, sobre todo por la complicitad que me permitía una especie de papel secundario, pero privilegiado, el de participar en algo que no salpica su propia vida, que no te responsabiliza. Me sentía fisgando como desde un grato escondite, asomándome a escenas que no interferían mi tiempo real y por eso me permitían el desahogo placentero de la pura contemplación, y al mismo tiempo la identificación con personajes a los que iba conociendo a través de sus palabras, sus mudanzas, sus mentiras y sus fallos. La gente de verdad no nos permitía asistir a semejantes transformaciones y por eso la entendíamos peor, era como si no la conociéramos.

(...) Pero desde luego, lo que más se parece al teatro es la vida, y ahí es donde más dotes de improvisación se requieren. Lo que pasa es que entre los actores que se meten en esa Gran Función, que siempre parece fácil al principio, no hay ninguno, por bueno que sea, que salga adelante con ella.

Aunque algunos se nieguen, por razones diversas a confesarse incapaces de aguantar el papel que les ha tocado en el reparto, lo cierto es que la Gran Función les puede; todos se mueren antes de acabarla.

⁷¹ Martín Gaité, Carmen: “Tras la pregunta”, en *El cuento de nunca acabar*, Barcelona, Anagrama, 1988, pág. 57.

⁷² Martín Gaité, Carmen: “Interpretación poética de la realidad”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 114.

⁷³ Martín Gaité, Carmen: “Brechas en la costumbre”, en *Agua pasada*, Barcelona, Anagrama, 1993, pág. 158; y en *Pido la palabra*, Anagrama, Barcelona, 2002, pág.342.

Por eso, en la vida de verdad nunca queda nada aclarado y hay que seguir escribiendo e interpretando funciones de mentira que la rectifiquen ilusoriamente. No queda otra salida, aunque sea por puerta falsa. Un mutis de teatro, claro está.⁷⁴

La literatura y la vida, lo fantástico y lo real, se interrelacionan y retroalimentan con el objetivo de no interrumpir nunca el **perenne flujo y fluir de la narración**, en la que confluyen ambos. Este continuo e infinito ciclo comunicativo suele estar expresado en sus obras ensayísticas y de ficción con metáforas relacionadas con la costura, como “hilo”, “tejer” o “entretejer”, o con palabras alusivas al carácter cíclico y continuo de la narración, como “re-anudar”.

RE-ANUDAR

Hilo para tejer lo de antes con lo de ahora. Que no falte, que no se rompa, que podamos siempre seguir tirando de él. Según iba diciendo... El “iba” es un signo de conexión, se pone ahí para dar fe del fluir del discurso, de que sigue vivo. Se re-anuda, luego existe. Enganchemos con lo de antes, con lo de ayer. Ha habido una pausa, pero ya pasó, el corazón vuelve a latir.

“Decíamos ayer...” ¿A qué ayer se refería Fray Luis de León?⁷⁵ A un día perdido, eso seguro, igual que si yo ahora digo “ayer”; pero lo tomaba como referencia, como enclave para echarle el lazo desde un día nuevo. Había perdido aquel día, pero no había perdido el hilo del cuento que el azar interrumpió. Mientras dure la vida, sigamos con el cuento.⁷⁶

La mutua influencia entre lo escrito –lo literario– y lo vivido, entre literatura y vida, se refleja, incluso, en conceptos como la concepción del paso del tiempo. “Para entender el binomio juventud-vejez y su incidencia en la literatura hay que tener en cuenta la permeabilidad entre lo escrito, lo escuchado y lo vivido”.⁷⁷

⁷⁴ Martín Gaité, Carmen: “Palabra y escenario (*Diario 16. Culturas*, 4 de mayo de 1991)”, en *Tirando del hilo* (artículos 1949-2000), Madrid, Ediciones Siruela 2006, págs. 453-456.

⁷⁵ Fray Luis de León, agustino, escritor y docente universitario, fue denunciado a la Inquisición, por lo que pasó cinco años en las cárceles de esta institución. En 1576 fue absuelto por el tribunal inquisidor, así que reanudó las lecciones que impartía en la universidad de Salamanca. El día de su regreso como profesor pronunció estas palabras, para retomar la lección anterior, de la que habían transcurrido cinco años.

⁷⁶ Martín Gaité, Carmen: “Río revuelto”, en *El cuento de nunca acabar*, Barcelona, Anagrama, 1988, pág. 328.

⁷⁷ Martín Gaité, Carmen: “El cuento de viva voz”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 385.

Pero volviendo al binomio juventud-vejez y a su incidencia en la literatura, conviene tener presente, antes de entrar en detalles, la permeabilidad entre lo escrito y lo vivido. Es decir, por una parte la literatura influye en nuestra manera de enfocar la edad, pero, por otra, a través de lo escrito se puede adivinar a qué tipo de viejo (o de viejo en potencia) pertenecería el narrador, cuya vida muchas veces es tan ilustrativa como su obra.⁷⁸

Como ocurre con el amor, la literatura influye en el concepto de la edad y, a la vez, refleja el enfoque del escritor sobre el paso del tiempo y cómo vive esta circunstancia. “Por ejemplo, el individuo vitalista y aventurero, continuo depredador, que no se resigna ante la idea de perder facultades, tiene su arquetipo en Ernest Hemingway. El pulso de su escritura y el de su vida corrían al unísono, entregado continuamente al amor y a otras hazañas de caza y pesca. Pero bajo esta actitud latía su horror a la muerte, como él mismo confiesa en más de una ocasión”.⁷⁹

Dedico mucho tiempo a matar animales y peces, para no atentar contra mí mismo. Cuando un hombre vive, como yo, en continua rebelión contra la muerte, se regodea en hacer uso de uno de los atributos propios de la divinidad: la capacidad de dar muerte.⁸⁰

El caso de Hemingway es muy representativo de la confluencia entre vida y ficción. “En 1952, cuando tenía cincuenta y cuatro años, había escrito una de sus narraciones más redondas, *El viejo y el mar*, la epopeya de un pescador ya entrado en años que logra apresar un pez gigante y hacerse con él tras tres días de combate fiero y solitario. Pero no puede impedir que los tiburones se lo devoren, cuando lo arrastra hacia la costa. De tal manera que llega a tierra transportando un esqueleto. Podría hablarse de un símbolo premonitorio, si se tiene en cuenta que dos años después, coincidiendo con la concesión del Premio Nobel, dos accidentes de avión, tras una cacería en África, disminuyeron notablemente las capacidades físicas de Hemingway”.⁸¹

⁷⁸ Martín Gaité, Carmen: “Los viejos en la literatura”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 408.

⁷⁹ *Ibidem*.

⁸⁰ *Ibidem*.

⁸¹ *Ibidem*, págs. 408-409.

El soldado, turista, cazador y esquiador, buen *gourmet* y viajero impenitente que se retrataba con toreros y actores, en short, a torso desnudo, con su barba encanecida y sus dientes blancos, orgulloso de ser una fuerza de la naturaleza, no supo encajar su decadencia. Su muerte, en julio de 1961, cuando manipulaba un fusil en su villa de Ketchum a los sesenta y tres años, nadie la atribuyó a accidente fortuito. No solo porque, según parece, ya había tenido otras tentativas de suicidio, sino porque además se había enamorado. Su muerte esclarece tanto la tragedia de su vida como la latente en su obra: aquel canto salvaje al riesgo de vivir, evitando siempre la introspección y los tratos con su enemigo más temido, el paso del tiempo.⁸²

La literatura también se caracteriza por su **finalidad didáctica**, ya que es una herramienta de aprendizaje, un útil, del que se sirve el ser humano para interpretar, explicar y explorar la vida, el pensamiento y el conocimiento. El escritor y el lector, el narrador oral y el oyente, aprenden mediante su encuentro con la ficción. Además, ambos en su propia existencia y ante la obra literaria desempeñan la función de componer las piezas del puzzle, de “hilar”, de “atar cabos”. Un buen ejemplo de esta idea es el discurso titulado “Dar palabra”,⁸³ que la autora pronunció durante el acto de entrega de los Premios Príncipe de Asturias en 1988, en el que destaca la importancia de la palabra, ya sea dada o recibida, como vehículo didáctico.⁸⁴

La ficción es considerada por la escritora como “**el arte de la transformación**”. Los elementos procedentes de la realidad son sometidos a un proceso de conversión mediante la narración, lo que influye en su carácter inmortal: “No se trata, pues, solamente del deseo de prolongar por algún tiempo más las vivencias demasiado efímeras, trascendiendo su mero producirse, sino de hacerlas durar en otro terreno y de otra manera: se trata, en suma, de transformarlas”.⁸⁵

⁸² *Ibidem*, pág. 409.

⁸³ Martín Gaité, Carmen: “Dar palabra”, en *Agua pasada*, Barcelona, Anagrama, 1993, págs. 367-372.

⁸⁴ La concepción de Carmen Martín Gaité sobre la palabra, el *logos*, se explica con detalle en esta investigación en el capítulo 2, en el epígrafe 2.5. “La importancia del *logos*. La fe en la palabra. El lenguaje literario”.

⁸⁵ Martín Gaité, Carmen: “La búsqueda de interlocutor”, en *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas*, Barcelona, Destino, 1988, pág. 22.

El deseo de transformación afecta igualmente a la conformación del pensamiento y de la visión o percepción de la vida, una circunstancia que se transmite a los personajes de ficción.

Y volvemos a la pesquisa de Ramón Gómez de la Serna: “Cómo puede ser otra cosa o ser de otra manera, aunque esté muy pagado de como es.” Este deseo de transformación, latente en todos los juegos infantiles, será también el que más tarde lleve a Celia a renegar de su propia identidad, de sus ataduras cotidianas, y a aspirar a convertirse en espíritu benefactor de los oprimidos.⁸⁶

Las aportaciones de lo ficticio a la vida no se limitan a la visión del mundo, sino que significan una herramienta para ordenar el pensamiento, de lo que se deduce que la autora considera la literatura como **orden frente al caos** de la realidad. En ese proceso es fundamental la labor del emisor y del receptor en la propia existencia y en la ficción.

La literatura se introduce en nuestras vidas de una forma insensible y progresiva y no solo nos va conformando el pensamiento sino también prestándonos sus propios ojos, es decir, proporcionándonos patrones con arreglo a los cuales mirar lo que pasa, escuchar lo que nos cuentan, adornar nuestros sueños e interpretar los hechos de la propia novela vivida como tal (...) Y nos indemniza de un deseo casi siempre insatisfecho, sobre todo en la primera edad: el de averiguar los móviles misteriosos que condicionan la conducta de aquellos otros seres aparentemente más familiares que nos encontramos alrededor sin haberlos elegido, cuyo trato con nosotros se rige por leyes incómodas y a quienes la mayoría de las veces no comprendemos porque no nos suministran datos suficientes para ello.⁸⁷

Al igual que la literatura significa orden frente al caos vital, el escritor, mediante su proceso creativo, también lleva a cabo una ordenación de todo el material narrativo de que dispone, entre el que se encuentran los sueños, las vivencias y las influencias literarias. El ser humano, en su cotidianidad, en su vida, realiza esta misma labor, ya que al narrarse las historias a sí mismo y a los otros, las ordena.

⁸⁶ Martín Gaité, Carmen: “Interpretación poética de la realidad”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 107.

⁸⁷ Martín Gaité, Carmen: “El amor en la literatura y en la vida”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 209.

“Balbuceo del ser al no ser. El texto tiene que ser mero trasunto de esa elaboración escondida. Sacar algo del caos es, claro, traicionar ese caos. La sangre hecha cuento. La oscuridad hecha luz. La vida hecha palabra. La palabra es de distinta etiología, es un tratamiento mucho más lento y apagado que el de llorar o emborracharse o bañarse en el mar. Es como esas inyecciones escalonadas de arfos progresivo que hacen efecto poco a poco. Pero es el único instrumento que tenemos. Y, aunque de carácter tan diferente a aquello sobre lo que opera, a la larga inyecta vida en la vida –otra clase de vida–, la rectifica, y nos salva de su ahogo”.⁸⁸

Lo ficticio supone una brecha en la costumbre, también en el sentido de que permite la huida de las obligaciones que abruman al lector y al escritor, además de posibilitar la reflexión, la adquisición de una nueva percepción sobre la propia existencia que no satisface y que puede rectificarse.

Yo definiría lo fantástico, en un primer intento de captar su esencia, como una brecha en la costumbre, como algo que nos sorprende y rompe nuestros esquemas habituales de credibilidad y aceptación, un descubrimiento, a veces banal y fortuito, pero que provoca –y eso es lo importante– un nuevo punto de vista, un impulso sin control, una perplejidad, algo, en fin, que llama nuestra atención con guiños inhabituales invitándola a salir de su letargo porque gran parte de la vida –sobre todo en sus tramos que luego llamamos “felices”– se nos escurre de los dedos inadvertidamente; algo que transforma nuestra percepción del mundo –como si miraran las cosas por su revés– y que exige una interpretación. Improvisada al calor de ese estímulo, por supuesto, ya que las respuestas de cuestionario en casos así son barquitos de papel que se lleva la marea. Lo fantástico pone en entredicho las ideas recibidas. Rechaza lo convencional.⁸⁹

Lo fantástico no solo cuestiona la visión que tiene el ser humano del mundo, sino que también infiere un carácter de excepcionalidad a la vida como fuente de inspiración y material narrativo, aparte de su facultad de descubrimiento y su consideración como brecha en la costumbre. Precisamente este es el título de una conferencia escrita por la autora y pronunciada en 1990, con motivo de un simposio sobre literatura fantástica.

⁸⁸ Martín Gaité, Carmen: “Las torres de marfil quebradas”, en *El cuento de nunca acabar*, Barcelona, Anagrama, 1988, pág. 31.

⁸⁹ Martín Gaité, Carmen: “Brechas en la costumbre”, en *Agua pasada*, Barcelona, Anagrama, 1993, pág. 158.

En cuanto a “Brechas en la costumbre”, era precisamente el título provisional que tenía yo anotado para cuando reuniera en un tomo mis cuentos de la primera época, porque en casi todos ellos se daba una situación como de cataclismo casi imperceptible. Había pasado algo que exigía una interpretación nueva porque corregía la óptica del protagonista sobre un mundo que daba por habitual. Hay una mezcla de sobrecogimiento y alborozo ante esas brechas o fisuras que a todo el mundo se le insinúan alguna vez en el muro de sus costumbres. Bien tape con argamasa esa brecha, intente ignorarla o se meta a explorarla con valentía, ¿quién no ha visto alguna vez la solidez de su edificio amenazada por una de esas grietas?⁹⁰

La facultad de narrar, considerada aliciente, convierte en extraordinario la vida cotidiana, gracias a la labor del creador de ficciones, lo que representa un aliciente para emisor y receptor. Martín Gaité lo expresa en palabras de Jean-Paul Sartre, procedentes de su libro *La náusea*:

“El hombre es fundamentalmente un narrador de historias, vive rodeado de sus historias –decía Sartre en aquel libro–. Para que el hecho más banal se convierta en extraordinario basta con que nos pongamos a contarlo”. En eso reside todo. En que, mientras el corazón no se pare ni nos aburramos de vivir, se conserva ese supremo aliciente de la vida: el de seguir contando historias.⁹¹

La consideración de lo fantástico como “brecha en la costumbre” incluye también el concepto de lo ficticio como puente de **refugio, evasión, huida y liberación** de la cotidianidad que no satisface y que oprime a lector y escritor, a pesar de lo cual la concepción de la vida es esperanzadora: “La aceptación de que uno es incapaz de inventar nada nuevo está reñida con la esperanza de renovación que es nuestra vida misma y gracias a la cual seguimos alentando contra viento y marea”.⁹² En este sentido, citando las palabras de la escritora Elena Fortún, la autora destaca las “sorpresas continuas que nos depara la vida”.⁹³ Sin embargo, admite el hecho de que el ser humano está en constante

⁹⁰ Martín Gaité, Carmen: “Brechas en la costumbre”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 343.

⁹¹ Martín Gaité, Carmen: “Se ha muerto de náusea”, en *Agua pasada*, Barcelona, Anagrama, 1993, pág. 329.

⁹² Martín Gaité, Carmen: “La búsqueda de interlocutor”, en *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas*, Barcelona, Destino, 1982, pág. 31.

⁹³ Martín Gaité, Carmen: “Interpretación poética de la realidad”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, págs. 107-108.

conflicto consigo mismo y con los otros. La incertidumbre es dadora de vida, origen de la lectura y de la escritura –creación literaria–.

Sí: lo que da vida al texto que ha ido surgiendo y lo que atrae al reticente lector. De la misma manera que cuando estamos en conflicto con nosotros mismos o con el mundo (es decir, casi siempre), nos puede ofrecer cobijo un amigo desengañado, pero nunca otro que no admita fisura alguna en sus convicciones y nos las proponga como panacea, así también hemos ido dando en desconfiar de tanto explicoteo lógico sobre la conducta, y en trances de zozobra preferimos pedir albergue a los autores que no parecen haber cogido la pluma soñando con tener razón ni con recibir respuesta alguna. Tal vez por eso la reciben, por no exigirla.⁹⁴

Respecto a la relación entre literatura y vida, hay que destacar un último, pero importantísimo aspecto: **las escasas fronteras entre la ficción y la realidad**, el sueño y la existencia. La propia autora ha confesado en numerosos textos esta idea como característica esencial de su creación y de su relación con lo fantástico, también en sus lecturas, desde su niñez. De hecho, así lo reflejan las constantes alusiones al tema y, de forma más sugerente y sutil, la utilización de citas bibliográficas propias⁹⁵ y ajenas, con lo que se logra la sensación de que lo ficticio se impone a lo vital. Una muestra es “Brechas en la costumbre” (*Agua pasada*, 1993), ensayo en el que Martín Gaité recurre a los entes ficticios como ejemplos de sus aportaciones acerca de la creación y el hecho literario.⁹⁶ En una entrevista con Julia Otero, la autora asegura que “no hay una alambrada de pinchos entre la vida y la literatura. A veces pasamos del sueño a la realidad a la pata coja. Los niños, por ejemplo, no mienten, rectifican con su fantasía lo que no les gusta”.⁹⁷

La infancia es la etapa vital en la que los escasos límites entre la realidad y la ficción se manifiestan de forma más expresa. Es el caso del personaje infantil Celia, creado por Elena Fortún, al que Martín Gaité dedica

⁹⁴ Martín Gaité, Carmen: “El silencio del testigo”, en *Agua pasada*, Barcelona, Anagrama, 1993, pág. 209.

⁹⁵ Carmen Martín Gaité se cita con frecuencia en sus libros y textos no ficticios, lo que refleja la retroalimentación de su producción, pensamientos, lecturas, sueños y vida. Unas veces las citas son literales y en otras ocasiones están reescritas y ampliadas, con pocas variaciones.

⁹⁶ Este aspecto se explica con detalle en esta investigación en el capítulo 3. “La expresión de la teoría literaria”.

⁹⁷ Otero, Julia: “Carmen Martín Gaité por Julia Otero”, en *El País Semanal*, 23 de enero de 2000.

varias de sus conferencias⁹⁸ y reflexiones sobre el hecho literario y que se puede considerar como paradigma del escritor y del lector, especialmente, del descubrimiento de la literatura en la niñez.

Sí, Celia se acuerda, Celia ha vivido como real todo lo que ha escrito... Ella ha bajado a hacer títeres al fondo del mar, toda la compañía con escafandras de buzo, y ha visto a ballenas atadas a los corales como perros guardianes, y ha entrado en un palacio todo de cristal⁹⁹ y ámbar, ha conocido a una sirena que se llamaba Delfina, y al elefante, y a la reina mora, y ha entrado en el palacio de Herodes.¹⁰⁰

También en “Retahíla con nieve en Nueva York” la escritora expresa su experiencia acerca de este asunto, en alusión a su novela breve *El balneario*: “Ya por entonces empezaba a no ver claras las fronteras entre los sueños y la realidad, y aquella novela trataba de eso. Era un sueño –que hasta la segunda parte no se sabía que lo era– soñado durante una siesta de balneario por una señorita soltera, de vida ordenada y rutinaria, que nunca había vivido emociones fuertes y estaba ansiosa de ellas”.¹⁰¹ Y continúa explicando cómo convirtió en literatura esta experiencia vital, en la que se mezclan el sueño y la realidad, como en su obra.

Entré, pues, a la literatura por el inquietante mundo de los balnearios, que durante toda mi juventud me impregnó del deseo de descifrar sus claves. La llegada a los balnearios siempre me producía zozobra y excitación. Y no entendía por qué, si era todo tan normal, un mundo inmerso en la costumbre, rodeado de seguridades, habitado por personas aquiescentes y educadas que se dirigían sonrisas y saludos... Nada de aquello me parecía verdad; sentía que me estaban engañando al hacerme recitar con ellos el texto de una función aparentemente inocua pero que encubría tal vez sordas amenazas. Y me aplicaba a descubrir algún signo distinto debajo de aquellos gestos avenidos, de aquellos rostros tranquilizadores.

⁹⁸ Se trata de “Elena Fortún y su tiempo”, “Elena Fortún y sus amigas”, “Arrojo y descalabros de la lógica infantil” e “Interpretación poética de la realidad”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002.

⁹⁹ El palacio de cristal recuerda también a la novela de Martín Gaité *La Reina de las Nieves*, en la que reescribe el cuento de Hans Christian Andersen.

¹⁰⁰ Martín Gaité, Carmen: “Interpretación poética de la realidad”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 120.

¹⁰¹ Martín Gaité, Carmen: “Retahíla con nieve en Nueva York”, en *Agua pasada*, Barcelona, Anagrama, 1993, pág. 34.

Decidí que no era verdad, que era un sueño. Y lo convertí en literatura, sin comprender que, al renegar de esa realidad, me metía por un camino de los que no admiten marcha atrás. Para bien o para mal, era mi sino.¹⁰²

Si la infancia es el momento de la vida más propicio a la ambigüedad y confusión entre literatura y vida, el escritor es la persona en quien más se evidencia esta circunstancia, ya que, no solo admite como lector la convención de aceptar y calificar de verosímil lo ficticio, sino que él mismo crea esta nueva realidad: “La vida oscura que llevan las ideas del poeta en su período de incubación, enlaza aquí con otro tema muy interesante: la confusión entre lo soñado y lo vivido. O dicho con otras palabras, la imposibilidad de marcar una frontera clara entre lo que pasa de verdad y lo que cree uno que ha pasado”.¹⁰³

Esta idea de Martín Gaité, sobre las escasas fronteras entre la literatura y la vida, está presente, por ejemplo, en la obra literaria del escritor portugués Fernando Pessoa¹⁰⁴ y del autor francés Antoine de Saint-Exupéry. “Distinguir las cosas que se han soñado de las que han sucedido se convierte a veces en una tarea tan desconcertante como inútil. Fernando Pessoa nos ofrece un ejemplo límite de esta amalgama en su drama estático *El marinero*, del que he hecho recientemente una versión que se estrenó la primavera pasada en Alcalá de Henares”.¹⁰⁵

En espera del amanecer, tres mujeres que velan el cadáver de otra entablan una conversación cuajada de preguntas sin respuesta sobre los espejismos que transforman la percepción de lo aparente y empiezan a desgranar historias que, en vez de definir las como entes reales, las van volviendo cada vez más sospechosas de inexistencia. Una de ellas cuenta que un día soñó con un marinero perdido en una isla lejana. Hasta tal punto llega a cobrar fuerza la presencia-ausencia de ese marinero soñado que llega a desencadenar el terror, como todos los fenómenos incomprensibles.

¹⁰² *Ibíd.*, págs. 34-35.

¹⁰³ Martín Gaité, Carmen: “Brechas en la costumbre”, en *Agua pasada*, Barcelona, Anagrama, 1993, pág. 166.

¹⁰⁴ Carmen Martín Gaité elaboró una versión teatral de la obra de Fernando Pessoa titulada *El marinero*, Madrid, Fundación Colegio del Rey, 1990.

¹⁰⁵ Martín Gaité, Carmen: “Brechas en la costumbre”, en *Agua pasada*, Barcelona, Anagrama, 1993, págs. 166-167.

“Decidme una cosa, solamente una” –implora casi al final la narradora de ese extraño relato-argumento—. “¿Por qué no puede ser el marinero lo único real de todo, y nosotras, y todo, todo esto de aquí, nada más que un simple sueño suyo?”.¹⁰⁶

Para sentirse aliviado del peso de la situación vital que está viviendo en ese momento, se recurre a la invención, para evadirse del sufrimiento y sobrevivir a través la palabra. “Pues bien, la historia de *El marinero*, resumida en pocas palabras, es la del ser extraviado que, incapaz de volver a su patria ni de aguantar el dolor que le produce recordarla, se inventa, para sobrevivir a este dolor, un pasado nuevo y llega a prestarle tanta credibilidad que las calles, los puertos, las casas y las personas soñadas acaban desplazando a las de su patria verdadera. Porque son asépticas y balsámicas, porque no contienen amenaza”.¹⁰⁷

Para sobrellevar la situación vital, unas veces se recurre a la invención y otras al sueño. “De la misma manera Antoine de Saint-Exupéry, perdido en el desierto con su compañero Prévot, a causa de un accidente del avión que pilotaban, en la novela *Terre des hommes*, solamente es capaz de aguantar su situación esperando que llegue la noche para soñar con una casa que alguna vez amó en alguna parte”.¹⁰⁸

Yo no era ya ese cuerpo náufrago sobre un arenal, me orientaba, era el hijo de aquella casa, me llenaba de sus aromas, de la frescura de sus vestíbulos, de las voces que la habían animado... Tenía necesidad de esas referencias para reconocermé a mí mismo, para descubrir de qué ausencias estaba hecho el gusto de este desierto...¹⁰⁹

En otro fragmento de la novela, Antoine de Saint-Exupéry¹¹⁰ afirma su deseo de entregarse al sueño, como a la aventura, y que la realidad pierde

¹⁰⁶ *Ibidem*, pág. 167.

¹⁰⁷ *Ibidem*.

¹⁰⁸ *Ibidem*, págs. 167-168.

¹⁰⁹ *Ibidem*, pág. 168.

¹¹⁰ Aviador y escritor francés, autor de *El principito*. Después de sufrir un accidente de aviación, su compañero de viaje y él estuvieron varios días perdidos en el desierto, tras lo cual fueron rescatados. Su obra *Tierra de hombres* está basada en estas vivencias.

terreno ante los sueños.¹¹¹ Para Martín Gaité, este aviador perdido y el marinero extraviado de Pessoa sueñan con recuperar una situación normal.

Tanto el del marinero perdido en una isla como el del aviador perdido en el desierto son sueños en busca de la normalidad. Para ellos supone una necesidad construirse imaginariamente un país tranquilizador y apacible, con referencias a un orden establecido. Ese es su refugio. Solo así pueden sobrevivir a la aventura de su desarraigo. Contrarrestar una situación donde lo excepcional (es decir la brecha en la costumbre) ha llegado a un punto límite. En una palabra, el caso opuesto al de la señorita Matilda en *El balneario*. O se sueña la aventura desde la rutina o se sueña la rutina desde la aventura. Pero en ambos casos el puente de evasión es la fantasía.¹¹²

La obra de Martín Gaité refleja claramente esta ambigüedad entre lo fantástico y lo real, incluso en sus libros de ensayos, críticas literarias, colaboraciones periodísticas, comentarios y conferencias.

(Frase de contenido similar a aquella otra de Unamuno: “Cuando un hombre, dormido e inerte en la cama, sueña algo, ¿qué es lo que más existe: él, como conciencia que sueña, o su sueño?” Frase, por cierto, que elegí como entradilla para mi primera novelita, *El balneario*, de la que he hablado un poco más arriba, con lo cual queda demostrado que a la letra escrita le salen brazos por todas partes, tentáculos que enmarañan los parentescos.)¹¹³

Precisamente las escasas fronteras entre sueño y realidad, literatura y vida, y la confusión entre ambas, desencadenan en la creación literaria. Para Martín Gaité, **la perplejidad ante lo contemplado** es la esencia de lo fantástico. “Entre los desencadenantes cotidianos de la extrañeza ante lo que se contempla, que desemboca en literatura, me gustaría destacar tres:

1. Las apariciones y desapariciones inesperadas.
2. La pérdida de orientación, incluso en lugares conocidos.

¹¹¹ Martín Gaité, Carmen: “Brechas en la costumbre”, en *Agua pasada*, Barcelona, Anagrama, 1993, pág. 168.

¹¹² *Ibidem*.

¹¹³ *Ibidem*, pág. 167. En esta cita, la autora alude a los “parentescos”, las relaciones entre la letra escrita, por ejemplo, entre lecturas de distintos escritores, el tirar del hilo de los asuntos (según sus propias palabras), etc. Precisamente la última novela publicada, de forma póstuma, inacabada, se titula así: *Los parentescos*. En esta obra es muy importante la presencia de la palabra, aunque también de las relaciones familiares.

3. La confusión entre sueño y realidad”.¹¹⁴

Estos tres elementos están a veces presentes en las obras literarias, como las apariciones y desapariciones inesperadas, relacionadas con los presentimientos y las corazonadas, que a su vez proceden de los sueños.

Volviendo a los presentimientos o “corazonadas”, responden casi siempre a intuiciones subterráneas alimentadas por los sueños. Todos hemos conocido alguna vez esa inquietante estela que deja un sueño enigmático, frecuentemente relacionado con algo que ocurrió o que va a ocurrir, aunque los argumentos se disfracen y no siempre seamos capaces de vincularlos. No pasamos de decir entre dientes, cuando ocurre algo asombroso, que rompe la brecha de la costumbre: “Pero si yo creo que esto ya lo sabía. ¿Y por qué lo sabía? ¿Y de dónde me viene el saberlo?”.¹¹⁵

Las escasas fronteras entre sueño y realidad, lo real y lo irreal, están presentes, en especial, en la literatura considerada fantástica. “La oposición entre la ciencia y el sentimiento, otro de los temas que pueden rastrearse en mi obra, remite a la antítesis entre orden y caos, que he explorado cumplidamente en *El cuento de nunca acabar*, pero sus raíces son también gallegas”.¹¹⁶

Reconcéntrate en tu espíritu –escribe Rosalía de Castro en su novela *El primer loco*– y llegarás a comprender lo que digo no apelando a la ciencia ni a la fría razón, que son para el caso ciegas y sordas, sino al sentimiento, que es el único que tiene el poder de comunicarnos con lo que no se ve ni se palpa y es invisible a los ojos mortales. El incierto reflejo de la lámpara que arde envuelta en la sombra ante el altar, la última mirada de un moribundo, las palabras incoherentes de un loco, el rayo de luna o el canto de un pájaro en la soledad nos hablan mejor algunas veces de otras vidas y otros mundos donde se nos espera que cuanto han escrito todos los filósofos.¹¹⁷

La mezcla de lo cotidiano y lo ficticio, e incluso, lo extraño, está presente en la vida y en la literatura, en especial, en la considerada fantástica. “Estos mundos donde se nos espera aluden claramente a un ‘más allá’, que establece

¹¹⁴ Martín Gaité, Carmen: “Brechas en la costumbre”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 347.

¹¹⁵ *Ibídem*, pág. 357.

¹¹⁶ Martín Gaité, Carmen: “Galicia en mi literatura”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 132.

¹¹⁷ *Ibídem*.

la comunicación entre lo visible y lo invisible. Por las ranuras de esos confines ignorados se cuela a veces la esperanza, otra el vértigo y el terror. Nos estamos refiriendo, naturalmente, a la comunicación a través de la ausencia, ya sea con los desaparecidos o con los muertos”.¹¹⁸

En una conferencia sobre literatura fantástica, recogida en mi libro *Agua pasada*, escribí:

*No en vano, desde las culturas primitivas, y en toda clase de religiones, hay un culto a la muerte, como expresión y paradigma de lo más pavoroso. Y precisamente, por el hecho de que nadie haya vuelto del más allá para contarnos lo que pasa, surge en torno de este fenómeno una serie de interpretaciones y fantasías que lo convierten en tema central de todos los relatos de misterio, desde los de horro hasta los policíacos, pasando por las novelas psicológicas o los cuentos de hadas. La imposibilidad de concebir como posible lo que pasa todos los días es la prueba más palmaria de hasta qué punto, sin que nos demos cuenta, se está mezclando continuamente lo cotidiano e inocuo con la vivencia de lo espantoso, y lo estable con la amenaza de estar a punto de pisar arenas movedizas.*¹¹⁹

La convivencia entre lo real y lo irreal es más proclive en determinadas culturas, como la portuguesa y la gallega, por lo que en ellas es más frecuente el cultivo de la literatura fantástica. “Hay países más acostumbrados que otros a convivir al mismo tiempo con lo real y lo irreal, con lo que se entiende y lo que no entiende, y más capaces de fomentar, por eso, el florecimiento de la literatura fantástica. Por ejemplo, Portugal y Galicia. La creencia en aparecidos, tan común en esta región, es un reflejo de su peculiar trato con la muerte, como queda atestiguado en proverbios y poemas basados precisamente en la ambigüedad, en la dificultad de marcar la frontera entre lo que se ve y lo que no se ve. Rosalía de Castro lo expresó muy acertadamente cuando escribió: *Teño medo d’unha cousa que vive e que non se ve*”.¹²⁰

¹¹⁸ *Ibidem*, págs. 132-133.

¹¹⁹ *Ibidem*, pág. 133.

¹²⁰ Martín Gaité, Carmen: “Galicia en mi literatura”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 133; “Brechas en la costumbre”, en *Agua pasada*, Barcelona, Anagrama, 1993, pág. 162; y “Brechas en la costumbre”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág.355. Este es un ejemplo más del hecho de que la autora se cita y se reescribe a sí misma en sus obras, con ciertas variaciones.

En la literatura fantástica, al final, debe quedar la duda de si la historia ha ocurrido o no. “Todorov¹²¹ dice que el lector de lo fantástico tiene que quedarse sin saber bien si lo que ha leído ha pasado de verdad o era un espejismo en la mente del narrador-protagonista. O dicho con otras palabras, este narrador se las ha tenido que arreglar para dejarle abierto un resquicio a la duda, por donde puedan colarse todas esas cosas *que viven y no se ven* de que hablaba Rosalía. Porque lo sorprendente es que a veces se ven. O cree uno que las ha visto”.¹²²

2.1.2. La relación entre literatura y tiempo

El concepto de literatura como sinónimo de vida y superación de la muerte lleva implícito el carácter inmortal, perenne y eterno de lo ficticio frente a la fugacidad y lo efímero que distinguen a la existencia vital. Las historias narradas perviven para siempre, así como el legado del escritor, que se transmite de generación en generación, incluyendo las aportaciones de sus lectores al convertirse, en cierto modo, también en creadores de ficción y/o narradores. En “La búsqueda de interlocutor” la autora destaca como origen de toda narración el deseo de salvar del olvido y de la muerte las vivencias.

Es más: siempre me he inclinado a pensar que el originario deseo de salvar de la muerte nuestras visiones más dilectas, nuestras más fugaces e intensas impresiones, a pesar de constituir la raíz inexcusable de toda ulterior narración, comporta un primer estadio de elaboración solitaria donde la búsqueda de interlocutor no se plantea todavía como problema.¹²³

Precisamente, para Martín Gaité, la muerte es uno de los momentos más imprevisibles de la vida humana. “¿Pero quién puede jactarse de haber vivido o imaginado un argumento totalmente previsible? Dentro del ciclo de cualquier vida humana, los dos polos que la limitan, el del nacimiento y el de la

¹²¹ Martín Gaité leyó la obra de Tzvetan Todorov titulada *Introducción a la literatura fantástica*.

¹²² Martín Gaité, Carmen: “Galicia en mi literatura”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, págs. 133-134; y “Brechas en la costumbre”, en *Agua pasada*, Barcelona, Anagrama, 1993, pág. 163.

¹²³ Martín Gaité, Carmen: “La búsqueda de interlocutor”, en *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas*, Barcelona, Destino, 1982, pág. 21.

muerte, ¿no son lo más imprevisible de todo, lo más sujeto a las leyes del azar?”.¹²⁴ A pesar de que el ser humano es consciente desde su infancia de que la vida tiene fin, resulta difícil acostumbrarse y asumir el momento final.

A este respecto, me parece oportuno hacer una pequeña digresión en torno a la noción de la muerte, presente en la mente de cualquier ser humano desde la primera edad, admitida en términos generales como fenómeno totalmente normal, pero vivida en cada caso concreto como una experiencia excepcional, sobrecogedora e inadmisible. De hecho es uno de los fenómenos capaces de provocar nuestra incredulidad de forma más candente. “No puedo creer que se haya muerto fulano”, se dice siempre en casos semejantes. Lo cual indica que, por mucho que proclamemos lo contrario, nunca podremos habituarnos a que nuestra vida tenga un fin. Y es en nuestra propia vida y en el final de ella en lo que estamos pensando cuando irrumpe la muerte en nuestras casas y la vemos de cerca, llevándose a nuestros seres queridos. “Disparan cerca” –como dijo uno de nuestros últimos poetas desaparecidos, Jaime Gil de Biedma. A despecho de las estadísticas, que establecen que morir es ley de vida, detrás de cada fallecimiento late siempre una segunda realidad enigmática y misteriosa que roza los confines de lo ignoto.¹²⁵

La palabra, dada o recibida, es inmortal, perenne y eterna. Esta idea afecta tanto a los narradores orales como a los creadores de ficción, los cuales dotan de vida a la historia y sus personajes. En la relación establecida entre el tiempo y la ficción, cabe destacar otro aspecto: lo fantástico permite al receptor y al escritor recrear y vivir otro momento lejano y distante de la existencia.

El tiempo que se vive al leer una novela nos saca de nuestro tiempo histórico y nos sumerge en otro sin esquinas ni obligaciones que, al permitirnos ser testigos desde la sombra, aguza nuestras dotes de percepción tantas veces abotargadas cuando se trata de entender argumentos próximos sobre los que hay que tomar partido o decidir algo.¹²⁶

¹²⁴ Martín Gaité, Carmen: “Brechas en la costumbre”, en *Agua pasada*, Barcelona, Anagrama, 1993, pág. 161.

¹²⁵ Martín Gaité, Carmen: “Brechas en la costumbre”, en *Agua pasada*, Barcelona, Anagrama, 1993, págs. 161-162. La autora se cita a sí misma, con ciertas variaciones y de forma más abreviada, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, págs. 354-355.

¹²⁶ Martín Gaité, Carmen: “El amor en la literatura y en la vida”, *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 210.

La obsesión del ser humano por el paso del tiempo y por la fugacidad de la vida se refleja con frecuencia en la literatura como material narrativo o poético, “el rescate del tiempo, ese `deseo de retener la eternidad en el instante’, por decirlo con frase de Mircea Eliade, deseo que puede ser más intenso y doloroso en la tercera edad”.¹²⁷

Así, la novela cultivada por las nuevas generaciones cede muchas veces a la tentación de buscar ambientación y personajes en épocas no vividas por el autor. Este gusto por retroceder al pasado, que hizo furor en el Romanticismo, creo que hoy tiene otras motivaciones. Lo que se idealiza, me parece, es el hilo narrativo que se daba espontáneamente en una tradición oral aún próxima pero ya en vías de desaparición, y que enlaza pasado con presente. Por eso se eligen personajes que vivieron la Segunda Guerra Mundial o nuestra guerra civil, aunque el narrador solo conozca estos acontecimientos por los libros. Es el caso de Patrick Modiano y de nuestro Muñoz Molina, por poner solo dos ejemplos de novelistas de calidad que se me vienen a la mente.¹²⁸

Con frecuencia los escritores han reflexionado sobre el paso del tiempo y lo han reflejado en sus obras literarias. “El tema del paso del tiempo y de las distintas formas que tiene el ser humano de percibir ese transcurso ha dado pasto a una serie incontable de historias y divagaciones. En *La montaña mágica* de Thomas Mann, que trata fundamentalmente del tiempo detenido en un balneario, se lee la siguiente digresión:”¹²⁹

Se han difundido muchos conceptos erróneos sobre la naturaleza del fastidio. Se cree que la novedad y el carácter interesante de su contenido “hacen pasar” el tiempo, es decir, lo abrevian; mientras que la monotonía y el vacío alargan el instante y lo hacen “fastidioso”. Pero en realidad no siempre es así. Un contenido rico e interesante es, sin duda, capaz de acelerar el lapso de un día. Pero, considerado en conjunto, presta peso y solidez al curso del tiempo, de tal manera que los años plagados de acontecimientos pasan mucho más despacio que los años pobres, vacíos y ligeros, que el viento barre y se van volando. La costumbre es una somnolencia, un debilitamiento de la conciencia del tiempo, que lo hace encogerse hasta el punto de agobiar mortalmente el corazón.¹³⁰

¹²⁷ Martín Gaité, Carmen: “Los viejos en la literatura”, *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 421.

¹²⁸ *Ibidem*, pág. 417.

¹²⁹ *Ibidem*, pág. 407.

¹³⁰ *Ibidem*.

El contraste entre la juventud y la vejez es uno de los subtemas literarios habituales de la obsesión del ser humano por el paso del tiempo y la fugacidad de la vida, que también está presente en la literatura.

La vejez, como tema de inspiración o reflexión, no se concibe sin llevar aparejada una referencia más o menos implícita a la noción antípoda de juventud y, por consiguiente, al paso del tiempo que tan despiadada e insensiblemente ha operado la transformación de un estado en otro. Es desde esa mudanza sufrida en carne propia desde donde el viejo alerta a los jóvenes, intenta traspasarles su experiencia y los amonesta para que gocen a manos llenas del huidizo (y divino) tesoro de la juventud. Este lamento ante la esencia de lo fugaz, que desde el *carpe diem* horaciano ha sido reiteradamente cultivado por los poetas, se adorna generalmente con metáforas alusivas a ciclos meteorológicos o a la efímera belleza de las flores.¹³¹

A diferencia del pasado, el presente no es tan habitual como material narrativo. “Pero el presente se registra menos, o no se hace demasiado bien cuando se intenta. Tal vez a causa de esa falta de selectividad y atención para concentrarse en el detalle significativo o característica de los devoradores de memoria o ‘lotófagos’, por decirlo con expresión de Emilio Lledó”.¹³²

Algunos autores, cuando se plantean la necesidad de escribir un diario, tropiezan siempre con el mismo escollo: la resistencia de lo fugaz e inapresable para ser disecado. La poesía es una lucha tenaz y muchas veces fallida por retener el instante en que las cosas hablaron un lenguaje especial y nos incitaron a captar ese recado urgente que apenas insinuado se esconde, dejándonos un sobresalto en la memoria. La experiencia acuñada en tiempos de niñez, adonde el adulto acude siempre a hurgar, sin saber demasiado bien lo que busca, está continuamente rectificada por los elementos imaginarios que el recuerdo ha añadido al puro devenir de los hechos, que cuando se produjeron no eran nada. Gabriel Ferrater lo ha dicho con frase muy eficaz: “Entonces no teníamos recuerdos. Éramos el recuerdo que tenemos ahora. Éramos esa imagen, ídolos de nosotros para la fe sumisa de después”.¹³³

¹³¹ *Ibidem*, pág. 404.

¹³² *Ibidem*, pág. 417.

¹³³ *Ibidem*, pág. 421.

La literatura, primero, y, después, el cine, no solo han tratado como material narrativo el tiempo presente y el pasado, sino que también han soñado el viaje al futuro, lo que refleja la relatividad en la percepción del tiempo.

El famoso cuento manchú del leñador que volvió a su casa creyendo que había estado fuera de ella solo una tarde y se encontró con que todos sus familiares y amigos habían muerto, porque en realidad habían transcurrido doscientos años, mientras él permanecía embelesado en un claro del bosque escuchando el canto de los pájaros, no es más que un trasunto literario de esta relatividad en la percepción del tiempo, que no siempre se atiene a las mediciones ortodoxas del reloj o el calendario. A muchos escritores actuales de ciencia ficción les ha tentado llevar a sus últimas consecuencias fantasías de esta índole. Piénsese, por ejemplo, en películas del tipo *Regreso al futuro* y similares, que recogen la previsión de hechos futuros, idea ya latente en novelas como *La máquina del tiempo*, de 1894. En ella, Wells nos presenta a un hombre empeñado en viajar al porvenir, de donde regresa, tras una serie de aventuras, encanecido y trayendo en la mano una flor marchita.¹³⁴

En la relación entre tiempo y literatura es fundamental el papel que desempeña, también en la vida, la memoria.¹³⁵ “Una memoria que proyecta a través de su recuento, como en una pantalla cinematográfica, escenas que el joven no llegaría a conocer nunca si no hubiera disfrutado de este privilegio de la ‘viva voz’, tan explotado, por cierto, en las narraciones laterales de la literatura. Pero con la ventaja añadida de que es una persona de la propia familia quien cuenta estas historias, que pasan así a engrosar el caudal de los recuerdos personales. Hoy los abuelos, aunque vivan en las casas, no cuentan nada”.¹³⁶

En general porque se hace menos vida hogareña y los jóvenes se lanzan a la calle a buscarse la vida o a arriesgarla, y además porque cuando hay familiares en casa, lo que hacen es sentar al abuelo a mirar la televisión. Así que el viejo se tiene que comer sus historias sin más pan para mojar en ellas que el de la propia rumia solitaria.

¹³⁴ *Ibidem*, págs. 407-408.

¹³⁵ En una entrevista, Martín Gaité asegura: “En la memoria, guste o no, nada se consume. Puedes mudarte de casa, de vida... Allí están siempre todos los trastos, en el cuarto de atrás”. (Otero, Julia: “Carmen Martín Gaité por Julia Otero”, en *El País Semanal*, 23 de enero de 2000).

¹³⁶ Martín Gaité, Carmen: “Los viejos en la literatura”, *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 416.

Y, sin embargo, por otra parte se da un fenómeno curioso. Es decir, aunque todo se confabula hoy para que el joven viva solo lo instantáneo y haya perdido tanto su capacidad de vincular al suyo argumentos ajenos como de ir sedimentando la propia memoria, tal vez por eso mismo es presa de inconcretas añoranzas que se alimentan del cine, de la literatura o de la moda “retro”. Algo que a veces el joven copia, aunque haya perdido el hilo referencial.¹³⁷

La memoria no solo permite la recuperación y pervivencia del tiempo pasado y vivido, de la propia vida, que luego se refleja en la literatura, sino que también implica sabiduría y experiencia, concepto este que en la sociedad actual está degradado.

La longevidad nunca ha dejado de inspirar admiración cuando va unida a la lucidez. Antes, cuando los abuelos convivían en las casas con los niños, había un intercambio de saberes y servicios entre el viejo y el joven que actualmente ha desaparecido en gran medida. Era como si el hecho de tener tantos recuerdos dotara al viejo de un aura prestigiosa y lo convirtiera en un arca donde se encierran secretos. Pero, sobre todo, memoria.¹³⁸

Uno de los aspectos de la sociedad actual que la autora censura es la escasa consideración a los ancianos, las cuales atesoran la memoria de lo vivido. “Volviendo al refranero español, que tan certeramente acuñó expresiones casi siempre oportunas, me acuerdo ahora de un refrán que decía mucho mi madre: *Quien tuvo y retuvo guardó para la vejez*. Es muy interesante esta confrontación de los verbos tener y retener, porque precisamente el que no sabe retener lo que ve, no tendrá nunca nada, vivirá de prestado. Y será incapaz de atesorar para el futuro”.¹³⁹

Qué sería de nosotros, los viejos –escribe Herman Hesse–, si no poseyéramos ese libro ilustrado que es el recuerdo, el tesoro de lo vivido. Algo desolador y mísero. Pero así somos ricos y no llevamos tan solo un cuerpo gastado camino del fin y del olvido,

¹³⁷ *Ibídem*.

¹³⁸ Martín Gaité, Carmen: “Los viejos en la literatura”, *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 416; y en “El cuento de viva voz”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág.383.

¹³⁹ Martín Gaité, Carmen: “Los viejos en la literatura”, *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, págs. 417-418.

sino que somos también portadores de este tesoro que se mantiene vivo y nos ilumina hasta el último aliento.¹⁴⁰

Respecto a los ancianos, la cita de Herman Hesse da pie a la autora para introducir un elemento de su obra: los “viejos-excepción”. “La relectura de ese libro ilustrado a que alude Hesse se superpone muchas veces a la lectura de la realidad, dando lugar a situaciones donde la nostalgia se trenza con la fantasía. (...) Esta tendencia a evadirse de las circunstancias que acorralan al viejo y limitan su horizonte puede llegar a extrapolarse, y como consecuencia de tal distorsión surge el tipo literario que a mí personalmente más me interesa y me divierte: el viejo-excepción. Se trata, en líneas generales, del hombre o mujer que sorprende llevando a cabo aventuras o manteniendo opiniones que parecen estar en contradicción flagrante con su edad”.¹⁴¹

Estos viejos-excepción han descartado de su panorama la obsesión acuciante del tiempo. Es sabido que nada envejece tanto como el miedo a envejecer. Quiero decir con esto que la actitud que nos mantiene unidos a la vida, entendiendo la vida como capacidad para enterarnos de lo que vemos y nos pasa, tanto puede darse en un hombre de edad como en una persona de veinte años. Ni el anciano ni el joven tienen tratos reales con la muerte hasta que les llega, pero si adelantan ilusoriamente ese momento y se complacen en imaginarlo, su obsesión les mermará capacidades para disfrutar de la vida. Sumisos por anticipado a los estragos del futuro, hipotecarán su presente a base de darle la espalda.¹⁴²

“En definitiva, todo se reduce a tener conciencia del tiempo en que se está viviendo y a las aptitudes de cada cual para desarrollar esta conciencia”.¹⁴³

Quien ha llegado a viejo y tiene conciencia de ello —escribe Herman Hesse— podrá darse cuenta de que, pese al declinar de sus fuerzas y facultades, hay una vida que sigue creciendo y complicando cada año la infinita red de sus relaciones y engarces, y

¹⁴⁰ *Ibidem*, pág. 418.

¹⁴¹ *Ibidem*, pág. 418.

¹⁴² *Ibidem*, pág. 420.

¹⁴³ *Ibidem*, pág. 421.

de que, mientras se mantiene alerta la memoria, nada se pierde ni de lo pasado ni de lo transitorio.¹⁴⁴

El paso del tiempo repercute en la memoria y en cómo se recuerdan los episodios atesorados en ella. “Pero hay que contar con las transformaciones que el mismo paso del tiempo acarrea en nuestros almacenes. Los acontecimientos que tejieron la trama de la experiencia han quedado registrados en zonas subterráneas de donde un día, cuando menos se espera, afloran transformados en otra cosa. Esto les ocurre mucho a los viejos, que se llegan a enfadar si su versión de los hechos recordados es discutida por alguien que también fue protagonista de los mismos y los recuerda de otra manera, tal vez la correcta. La memoria y el olvido bregan, discutiéndose a dentelladas el botín del viejo, aumentando su rescoldo de inquietud”.¹⁴⁵

Como conclusión, si se pudiera sacar alguna, creo que los viejos que aparecen en la literatura, ansiosos de contar cosas, de inventar otras y de dar consejo, son un resultado del deseo –por parte de los autores de dichas ficciones– de elevar a categoría algo infrecuente: la lucidez de la persona mayor. Como siempre, lo real y lo ficticio intercambian sus valencias. Pero, pejugueras y achaques aparte, ¿no es cierto que esa lucidez y fantasía podrían potenciarse si no se mirara la vejez como una condena irreversible? El viejo-excepción, tanto en la vida como en la literatura, rotura el terreno de la esperanza.¹⁴⁶

Los escritores, en ocasiones, escriben para recuperar el pasado, y entender su vida y las ajenas. “Para poner un ejemplo de estas tentativas, conviene acudir a libros como *Crónica general* de Gil-Albert. Más que un libro de memorias es un discurso sobre el tiempo y la memoria. Escribe para recuperar el pasado, para descifrar su vida y la que bullía en torno mientras discurría la suya”.¹⁴⁷

El libro es sobre todo el relato de esta indagación y el recuento de las sorpresas que le depara. Tanto la vida como la historia son para él un espectáculo, una “representación aquietadora e inquietante”, ha vivido como un espectador, no excluido del mundo sino

¹⁴⁴ *Ibidem*, págs. 421-422.

¹⁴⁵ *Ibidem*, pág. 422.

¹⁴⁶ *Ibidem*, pág. 423.

¹⁴⁷ *Ibidem*, pág. 422.

mirándolo con verdadero asombro, como si fuera un tumor, una especie de peligro. Mientras dure esta curiosidad, el viejo no envejece del todo. En *Memoria personal*, Gerald Brenan dice: “Lo verdaderamente trágico de la vida es que olvidemos. Dejar de recordar y de sentirnos afectados por nuestras pasadas experiencias significa una disminución de nuestra personalidad”.¹⁴⁸

El paso del tiempo también resulta determinante en la creación literaria y en la actitud del escritor frente al proceso creativo, por las consecuencias del transcurso de la vida.

Durante la juventud, los proyectos narrativos no solo no agobian, por muchos que sean, sino que estimulan, vive uno alimentado por la convicción de que la vida nos regalará tiempo suficiente para explayarnos todos. En la vejez, el escritor de diarios –sobre todo si es bueno– está tan interesado en prender nuestro interés por las historias que cuenta como por explorar los caminos y avatares que le han llevado a contarlas y a dejar constancia de las oscilaciones de este propósito. En una palabra, todas las sombras agazapadas en la memoria del escritor viejo se disipan al calor de sus reflexiones sobre el oficio mismo de contar.¹⁴⁹

La mirada del escritor también acusa el paso del tiempo. Lo experimenta la propia autora, por ejemplo, en su poemario. Mientras en sus poemas de primera juventud, “de tono fuertemente romántico, aún se pueden considerar los frutos prematuros de los anhelos literarios de una adolescente”, en sus poemas escritos entre 1986 y 1992, bajo el título *Después de todo*, irrumpen dos temas nuevos –la vejez y la memoria–, se nota “un claro giro hacia el pasado cuyo alejamiento se experimenta con cierta nostalgia” y se aprecia una nueva mirada: “Lo que ha cambiado entre estas dos partes es la perspectiva: la mirada de la primera parte es la mirada melancólica de una adolescente mientras que la última es la mirada melancólica de la vejez. Es la de una mujer que, mirando hacia atrás, nota que muchos de sus sueños no se han cumplido, que va perdiendo seres queridos por la muerte y que también a ella se le está yendo el tiempo (‘Farmacia de guardia’).”¹⁵⁰

¹⁴⁸ *Ibidem*, págs. 422-423.

¹⁴⁹ *Ibidem*, pág. 422.

¹⁵⁰ Niemöller, Susanne: “*Después de todo. Poesía a rachas*. La obra poética de Carmen Martín Gaité”, en Redondo Goicoechea, Alicia (ed.): *Carmen Martín Gaité*, Madrid, Ediciones del Orto, 2004, págs. 68 y 78.

El concepto del paso del tiempo no solo está ligado a la concepción de la vida, sino también de la Historia, debido a la presencia de la muerte, que convierte en históricos los acontecimientos pasados.

Cuando en noviembre de 1969, murió repentinamente el escritor Ignacio Aldecoa, que había empezado la carrera de Letras conmigo en Salamanca el año 1943, y con quien me unían una serie de recuerdos y experiencias comunes, me di cuenta por primera vez de que la Historia con mayúsculas está compuesta por pequeñas historias, y que solo la brusca desaparición de nuestros compañeros de brega con la vida, además de abrirnos los ojos sobre la precariedad de ese don que dábamos por seguro, es capaz de hacernos ver la urgencia de una tarea ineludible, una tarea con la que se inicia la madurez: la de heredar las historias que el muerto compartió con nosotros o nos legó y de enmarcarlas en la Historia, es decir en el espacio cronológico en que sucedieron.¹⁵¹

Tras el fallecimiento de Ignacio Aldecoa, "escribí por aquellos días un artículo que apareció publicado en *La Estafeta Literaria*, donde daba cuenta de este vislumbre vivísimo acerca de la relación que tiene la Historia con las historias. O, dicho con otras palabras, de la necesidad de fechar. Este artículo, que se titulaba "Un aviso: ha muerto Ignacio Aldecoa", y que posteriormente se recogió en mi libro *La búsqueda de interlocutor*, terminaba diciendo:"¹⁵²

El amigo más antiguo que me quedaba en Madrid y cuya muerte ha entrado a saco como un viento despiadado en el arca de estos recuerdos que parecía aún temprano para revisar. Eran asuntos pendientes, cuentas sin ordenar; se sabía que les llegaría la hora de salir a relucir, pero daba miedo, y ahora hay que plantarles cara, cada uno desde donde podamos y como podamos.

Porque la muerte, ese hachazo fulminante que le hizo decir a Ignacio, cuando la sintió abatirse sobre su cabeza: "Esto es un aviso", es también un manotazo de aviso que se ha desatado sobre nosotros, los amigos de su edad. Y creo que todos lo hemos entendido como tal.

Ha muerto Ignacio Aldecoa: los años cuarenta y cincuenta, lo queramos o no, empiezan a ser historia.¹⁵³

¹⁵¹ Martín Gaité, Carmen: "Historia e historias", en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 359.

¹⁵² *Ibidem*.

¹⁵³ *Ibidem*, pág. 360.

El fallecimiento de su amigo Ignacio Aldecoa obliga a la autora a poner orden en sus recuerdos, en su memoria, para escribir sobre él, y le hace reflexionar sobre la importancia de vincular la Historia con las historias,¹⁵⁴ al igual que hará durante la investigación sobre don Melchor de Macanaz, que le exigía disciplina para desentrañar y ordenar los hechos del personaje histórico del siglo XVIII. Esta idea refleja la retroalimentación que existe en la obra de Martín Gaité, en la que confluyen sus vivencias, pensamientos, recuerdos, sueños, conversaciones, lecturas y sus distintas dedicaciones como escritora, investigadora, crítica literaria y traductora.

Por otro cauce que no era el de la experiencia personal ni brotaba de una herida en carne viva, me había llegado a mí, poco antes de morir Aldecoa, otro vislumbre complementario que confirmaba la necesidad de disciplina y rigor frente a los asuntos pendientes de ordenación. Bien es verdad que no se trataba, en este caso, de cuentas pendientes con un muerto que hubiera compartido conmigo lecturas, amigos, vasos de vino y un código lingüístico determinado, sino de una persona a la que no iba a conocer nunca, porque había muerto dos siglos antes de que yo empezara a interesarme por ella y por su historia. Me refiero al viejo Macanaz, perseguido por la Inquisición dieciochesca durante cuarenta años, y al que yo dediqué siete de mi vida, en un intento de desembrollar su proceso inquisitorial.¹⁵⁵

Durante la investigación del proceso inquisitorial de don Melchor de Macanaz, este llega a Martín Gaité –su interlocutora– su memoria y su vida, con lo que la autora lo rescata del olvido y de la muerte; de hecho, la publicación de esta investigación ha convertido en inmortal al personaje, al que ella considera un amigo, al igual que a los protagonistas de sus lecturas.

Y de este modo, a medida que me iba entregando él la memoria de sus cosas y me sentía erigida cada vez más fatalmente en su testamentario, me iba acostumbrando a verle desenfocado, alejado de la precisión y la univocidad, y se configuraba la amistad que tuvimos en sus últimos años. Una amistad balsámica. El trato con Macanaz, aparte de enseñarme paciencia y sacarme de muchas melancolías y agobios personales, dio un mentís a quienes auguraban que aquella dedicación me iba a apartar de mi afición a

¹⁵⁴ Esta concepción de la Historia y las historias recuerda al concepto de intrahistoria de Unamuno. Así lo considera también María del Mar Mañas Martínez ("Mis ataduras con Carmen Martín Gaité: una mirada personal a sus libros de ensayo", en Redondo Goicoechea, Alicia (ed.): *Carmen Martín Gaité*, Madrid, Ediciones del Orto, 2004, pág. 38).

¹⁵⁵ Martín Gaité, Carmen: "Historia e historias", en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 360.

la literatura. Pocos seres me habrán enseñado más a vincular la Historia con las historias que el viejo don Melchor de Macanaz.¹⁵⁶

El paso del tiempo es, para Martín Gaité, el hilo que une nuestras vidas; de ahí, su importancia. “Volviendo, para enlazar con el principio, al título de esta conferencia, lo que he intentado es desbrozar aunque sea parcialmente ese bosque inaccesible que para algunos se interpone entre la Historia y las historias. En nuestro desempeño del papel de testigos nos vemos a veces metidos en aventuras bien novelescas por sí mismas, y que transcurren, es decir ‘tienen lugar’, en el tiempo. Si bien se mira, de eso se trata, de que todo es cuestión de tiempo. Basta con tener un poco de paciencia. Y esperar”.¹⁵⁷ En definitiva, el paso del tiempo convierte los instantes del presente en históricos. “Tirando de ese hilo del tiempo, que es el que ensarta el collar de nuestras vidas, la anécdota de más pura actualidad desembocará irremisiblemente en la Historia con mayúsculas”.¹⁵⁸

2.1.3. El carácter lúdico de la literatura: juego, aventura y viaje

La consideración de la literatura como **juego**¹⁵⁹ es inherente a su propia esencia, en alusión al proceso de escribir, pero también al lector, ya que este acepta las reglas de la ficción.

¿Quién tiene presente finalidad alguna cuando se lanza a un juego? Se habla luego de finalidades para justificarlo, pero solo se juega porque ilusiona y divierte, porque aquel terreno supone riesgo y porque en él se prueban la emoción y la zozobra. Es el motivo

¹⁵⁶ *Ibídem*, pág. 364.

¹⁵⁷ *Ibídem*, pág. 372.

¹⁵⁸ *Ibídem*, pág. 372.

¹⁵⁹ La concepción de la literatura como juego en el que se aceptan las reglas de lo fantástico que mantiene Martín Gaité también la han destacado Manuel Durán (“*El cuarto de atrás*: imaginación, fantasía, misterio; Todorov y algo más”, en Servodidio, Mirella & Welles, Marcia L. (eds.): *From Fiction to Metafiction: Essays in Honor of Carmen Martín Gaité*, Lincoln (Nebraska), Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1983, págs. 129-137) y Kathleen M. Glenn (“*El cuarto de atrás*: Literature as juego and the Self-Reflexive Text”, en Servodidio, Mirella & Welles, Marcia L. (eds.): *From Fiction to Metafiction: Essays in Honor of Carmen Martín Gaité*, Lincoln (Nebraska), Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1983, págs. 149-159). Maria Sergia Guiral Steen considera que a ambos “se les escapa, sin embargo, que la autora va incluso más allá: produce toda una ceremonia, en alusión a la novela *El cuarto de atrás*. (“El tejeteje de Carmen Martín Gaité en *El cuarto de atrás*”, en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, núm. 29, 2005).

de las empresas lúdicas, entre las que, desde luego, no vacilo en incluir la literatura, como fenómeno absolutamente gratuito que es, aunque hoy en día se ponga tan terco empeño en embutirla dentro de los uniformes del deber y la obligatoriedad.¹⁶⁰

Como juego que es, la ficción implica riesgo, diversión y emoción para emisor y receptor. El escritor tiene como objetivo encontrar al interlocutor ideal de su mensaje, lo cual, según la autora, es comparable a la lotería,¹⁶¹ mientras que el lector participa en la narración aceptando las reglas de lo fantástico y viviendo otra realidad, lo que significa admitir como verosímil lo inventado.

No se me oculta que estoy tocando un punto peliagudo al sacar a relucir un concepto tan teñido de proscripción y de matices peyorativos como es el de juego, y ya me parece oír los acentos escandalizados de quienes, esgrimiendo las tópicas salvedades de “literatura de evasión” y “literatura de compromiso”, van a negar para muchos casos la licitud de mi afirmación, que mantengo, a pesar de todo, atribuyéndole una validez general: en cualquier caso de nuevo empeño literario, encontraremos juego en su raíz.¹⁶²

Unido al carácter lúdico de la ficción, se encuentra la concepción de la literatura como **aventura**, ya que supone un riesgo tanto para el lector como para el escritor. En alusión a Matilda, la protagonista de su obra *El balneario*, la autora asegura: “Sin esta mezcla de deleite y ansia ante lo que, al mismo tiempo, nos produce algo de miedo, no podría jugarse dentro de la misma literatura (que ya es de por sí juego e invención) como estos espejismos capaces de desenfocar la realidad cotidiana y dejar entrever bajo ella otro mundo más turbio, como si unos dedos desconocidos e invisibles vaciaran de su contenido habitual el recinto de lo consabido, neutralizaran sus defensas y provocaran fugaces y desasosegantes mutaciones”.¹⁶³ En ese mismo texto la escritora reproduce un fragmento de la novela *Terre des hommes*, de Antoine de Saint-Exupéry, cuyo avión ha sufrido un accidente, por lo que se encuentra

¹⁶⁰ Martín Gaité, Carmen: “La búsqueda de interlocutor”, en *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas*, Barcelona, Destino, 1982, pág. 29.

¹⁶¹ *Ibidem*.

¹⁶² *Ibidem*.

¹⁶³ Martín Gaité, Carmen: “Brechas en la costumbre”, en *Agua pasada*, Barcelona, Anagrama, 1993, pág. 161.

perdido: “Todavía no tengo sed, me siento bien, me entrego al sueño como a la aventura. La realidad pierde terreno ante los sueños”.¹⁶⁴

Y ligada a la consideración de lo fantástico como aventura, se halla la idea de **viaje**. Lector y escritor lo emprenden al acudir a la literatura: el primero, en su función de receptor, interlocutor, que revive y participa en la historia narrada, y el segundo, en el papel que desempeña como creador de ficciones. Aunque son habituales las referencias a este tema en los libros de ensayo de la autora, Martín Gaité dedica también una conferencia a este asunto, “El viaje como búsqueda”, en la que analiza su relación con lo ficticio, incluso como elemento del argumento y recurso narrativo de numerosas novelas, por ejemplo, las suyas. El texto comienza con la siguiente afirmación, referente a su vida: “La noción de literatura y la de viaje forman una simbiosis arraigada en los más hondos estratos de mi experiencia infantil”.¹⁶⁵

En la conferencia citada anteriormente se evidencia la importancia del viaje como búsqueda y como proceso de aprendizaje, cualidades que pueden aplicarse a la ficción, además de ser material narrativo para la creación literaria.

La verdad es que aquella ilusión de búsqueda, de transformación o incluso de pérdida que nos inyectó la literatura en la primera edad a través de textos como *La isla del tesoro*, *Robinson Crusoe*¹⁶⁶ o los cuentos tradicionales, donde el héroe crece a fuerza de mirar, de estar atento a esquivar peligros y a desvelar prodigios, va perdiendo vigor a medida que nos adentramos en la edad adulta, donde todo desplazamiento ha de compaginarse con un programa previo y las vacaciones se tiñen progresivamente de rutina.¹⁶⁷

Desde la infancia la literatura nos enseña que el concepto de viaje está íntimamente unido al aprendizaje. “Naturalmente, a despecho de las trabas que pone a la imaginación nuestra sociedad de consumo, el quid de la cuestión

¹⁶⁴ *Ibidem*, pág. 168.

¹⁶⁵ Martín Gaité, Carmen: “El viaje como búsqueda”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 280.

¹⁶⁶ Estos dos libros forman parte de las lecturas de Sara Allen, la niña protagonista de la novela *Caperucita en Manhattan*, y, en cierta manera, están también presentes en la historia.

¹⁶⁷ Martín Gaité, Carmen: “El viaje como búsqueda”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 282.

reside en última instancia en la disponibilidad del viajero para aprender algo nuevo a través de aquello que se ve”.¹⁶⁸

La literatura nos incita a pensar desde la primera infancia, como dijo Sorpresa,¹⁶⁹ que emprender un viaje acarrea un cambio de vida. Y que, por consiguiente, nos enseña algo. En el famoso poema de Rosalía de Castro “*Adiós ríos, adiós fontes, adiós regatos pequenos...*”, está muy bien expresada la zozobra del apegado a su terruño ante el viaje que le empuja hacia otras perspectivas. “*Deixo a aldea que conoço por un mundo que non vi*”. Y hay también resonancias del aldeano emigrante en un refrán gallego que me madre repetía y llegó a formar parte del léxico familiar de mi infancia: “*Para saber ou viaxar ou leer*”.¹⁷⁰

En este sentido, la lectura supone un viaje a través del libro, que implica un conocimiento añadido a las propias experiencias, en especial, porque la propia literatura está plagada de célebres viajes; de hecho, muchas de las obras de ficción comienzan con una llegada o una partida.

Saber que se refiere aquí a adaptarse a otras costumbres, aprender a abrirse camino entre riesgos, aguzar la mirada. Y el leer propone un conocimiento añadido al de las propias experiencias, porque además la literatura está esmaltada por doquier de viajes ejemplares ya sean de perdición o de crecimiento. Si nos pusiéramos a hacer el recuento de las novelas, relatos o epopeyas que arrancan con una llegada o una partida, no habría seguramente Internet capaz de abarcarlo.¹⁷¹ Aunque tal vez sí, porque yo con el Internet no tengo tratos y no sé de lo que es capaz ni de lo que no. Sea como fuere, prefiero explicarlo a mi manera, porque lo mucho o poco que vea lo veré como resultado de mi contacto estrecho con esos textos, es decir de mi “viaje” a través de ellos, ya que también por un libro se viaja. A una máquina se le pide que almacene datos, no que lleve un diario de lo que ve.¹⁷²

¹⁶⁸ *Ibidem*, pág. 283.

¹⁶⁹ Sorpresa es la niña protagonista del cuento “El pastel del diablo”, de Carmen Martín Gaité, Barcelona, Lumen, 1985. Esta alusión refleja la influencia de la literatura en la vida y también el hecho de que la autora equipare ambas y le conceda a la ficción su propia realidad.

¹⁷⁰ Martín Gaité, Carmen: “El viaje como búsqueda”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 283.

¹⁷¹ Como se explica en el epígrafe 2.6. dedicado a la crítica literaria, la autora censura a los medios de comunicación. En esta cita, por ejemplo, asegura que no usa Internet y también lo critica justo al final de sus palabras. La autora prefiere sus experiencias personales.

¹⁷² Martín Gaité, Carmen: “El viaje como búsqueda”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, págs. 283-284.

Como la lectura, la propia escritura es un viaje, una aventura. “La aventura del conocimiento puede ser relatada de hecho como un viaje errabundo, y es lo que yo pretendí hacer en mi ensayo un tanto caótico *El cuento de nunca acabar*, donde precisamente abundan las metáforas de la narración entendida como extravío y aventura”.¹⁷³

Mientras el narrador no se haya embarcado todavía en el viaje narrativo, mal podrá predecir desde la orilla las vicisitudes del itinerario y tiene que arriesgarse a salir del escondite de lo prefigurado, por miedo que le dé. No hay camino –ya lo dijo Machado–: se hace camino al andar. Da miedo emprender ruta precisamente por eso, porque cada paso adelante significa internarse en lo desconocido, enfrentarse con lo imprevisible. Pero no hay más opción que afrontar esos riesgos, los cuales, por otra parte, desazonan más cuando no se han corrido aún.¹⁷⁴

El viaje narrativo, es decir, aquel que emprende el escritor durante el proceso de creación literaria, es incierto y errabundo, como asegura la propia autora en alusión al emprendido por ella misma en la elaboración de su obra *El cuento de nunca acabar*. “Y más claramente se consigna al final de uno de los prólogos de este libro, donde aún no queda claro el rumbo que va a tomar la exploración”:¹⁷⁵

Todas las metáforas de que vengo echando mano desde el principio indican que este cuento no lo concibo como un libro, sino como un viaje. Un viaje emprendido hace varias lunas. Lo que no sé es si habré llegado ya a persuadir al lector para que se embarque conmigo, o todavía no.¹⁷⁶

El viaje, ya sea real o literario, es imprevisible. “En fin, ya se trate de un viaje metafórico o real, si una cosa va quedando perfilada es que, una vez iniciado, el viajero ingresa en el terreno de lo incontrolable. John Steinbeck lo dejó escrito en su libro *Viajes con Charley*: ‘Un viaje es como una persona en

¹⁷³ *Ibídem*, pág. 284.

¹⁷⁴ Martín Gaité, Carmen: “El viaje como búsqueda”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 284; y “La sazón y la desazón”, en *El cuento de nunca acabar*, Barcelona, Anagrama, 1988, pág. 40. De nuevo, la autora se cita a sí misma en sus distintas obras de ensayo.

¹⁷⁵ Martín Gaité, Carmen: “El viaje como búsqueda”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 284.

¹⁷⁶ Martín Gaité, Carmen: “El viaje como búsqueda”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 284; y “La vela de foque”, en *El cuento de nunca acabar*, Barcelona, Anagrama, 1988, pág. 52. De nuevo, la autora se cita a sí misma en distintas obras de ensayo.

sí mismo. No hay dos iguales. Y son inútiles las previsiones, los proyectos o las rutas organizadas. Al cabo de dos años de empecinamiento, hemos llegado a la conclusión de que no elegimos un viaje, es él quien nos elige a nosotros”.¹⁷⁷

Tanto la lectura, como la escritura, es un viaje; además, este se convierte en numerosas ocasiones en material narrativo. “Volviendo a la literatura y a la huella dejada por los viajes en una infinidad de relatos, piezas teatrales y poemas épicos, quisiera centrarme, como primera aproximación a argumento tan vasto, en las situaciones de llegada y de partida que antes he mencionado”.¹⁷⁸

A ningún lector de novelas, aunque no sea experto en historia de la literatura, le parecerá extravagante encontrarse metido, nada más abrir el libro, en una de estas dos situaciones: la de alguien que llega a un sitio o la de alguien que se pone en camino hacia otro. Y si ambas situaciones siguen funcionando como estrategia de enganche –aunque luego puedan decepcionar en su desarrollo–, es precisamente porque reavivan su fe en lo inesperado, porque el individuo insatisfecho que late bajo todo turista busca compensación en la literatura.¹⁷⁹

El viaje, como material narrativo, puede ser de llegada o de partida, lo que diferenciará la forma de contar la historia,¹⁸⁰ según las expectativas del lector. “Las narraciones que arrancan con una llegada, sea a un lugar desconocido o que se vuelve a visitar al cabo de los años, no tendrán más remedio que establecer, a lo largo de su proceso, una alternancia entre la descripción de lo que se va viendo (es decir, los paisajes y personas que se muestran al lector) y lo que el viajero esperaba ver. A través de ese contraste –que si se hace con buen pulso puede ser apasionante– se desvelarán los propósitos del viaje y se irá comprobando que lo encontrado nunca coincide con lo que se esperaba encontrar”.¹⁸¹

¹⁷⁷ Martín Gaité, Carmen: “El viaje como búsqueda”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, págs. 284-285.

¹⁷⁸ *Ibidem*02, pág. 285.

¹⁷⁹ *Ibidem*.

¹⁸⁰ Estas palabras se refieren al arte de narrar, aspecto explicado en el epígrafe 2.4. de la tesis.

¹⁸¹ Martín Gaité, Carmen: “El viaje como búsqueda”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 285.

Un ejemplo muy oportuno nos lo proporciona la visita que el joven ingeniero Hans Castorp, aparentemente sano y activo, hace a su primo Joachim en el sanatorio de Davos, donde Thomas Mann hace transcurrir la acción –si así puede llamársela- de *La montaña mágica*. Se trata en principio de una visita de cumplido, pero el sanatorio y su ambiente avivan la inclinación larvada de Hans hacia lo contaminado, y va abandonando sus proyectos de “vida normal” para ceder al hechizo de la obsesión y la indolencia. El visitante occidental que llegó a Davos se convierte, así, en un residente perpetuo del sanatorio, presencia tan fundamental como todos los fantasmas que lo pueblan. Y, por supuesto, mucho más que la voluntad de Hans para oponerles resistencia. Es decir, aquel desplazamiento que parecía irrelevante ha trastornado de forma radical los planes del viajero y toda su vida. Ha ingresado en la enfermedad.¹⁸²

Otras novelas de llegada, que cita la autora, por ser conocidas, son *América* de Kafka, *Otras voces, otros ámbitos* de Truman Capote, o *Nada* de Carmen Laforet. “En ellas, el personaje central llega a un mundo que no es el suyo y cuyo conocimiento le va defraudando progresivamente, no solo por tratarse en los tres casos de un entorno hostil, sino porque había imaginado de otras manera esas voces y esos ámbitos, o sea porque esperaba otra cosa”.¹⁸³ Precisamente del contraste entre lo esperado o imaginado y lo realmente visto durante el viaje surgirá la tensión narrativa.¹⁸⁴

¿Y qué esperaba? Eso es lo que tiene que ir dejando entrever el relato, sin que en ningún caso quede tan patente como una demostración matemática. Las circunstancias del viajero antes de emprender el viaje aparecerán como ráfagas de un olor tenue que el lector deseará aspirar con mayor intensidad. Querrá saber más cosas de ese viajero, acceder a sus sueños cuando aún no estaba acostumbrado a la luz cruda que ilumina y la vez ensombrece la realidad nueva, es decir, cuando veía esos ámbitos y escuchaba esas voces en el coto cerrado de su imaginación. Del tejido entre lo imaginado y lo visto surge precisamente la tensión narrativa. Y a ese respecto, será inevitable que el viajero se despidiera de nosotros sin que lo hayamos conocido más que a medias, como ocurre con las personas interesantes de cuya conversación disfrutamos un día fugazmente durante un trayecto de tren.¹⁸⁵

¹⁸² *Ibídem*, págs. 285-286.

¹⁸³ *Ibídem*, pág. 286.

¹⁸⁴ Este concepto se explica en esta investigación en el epígrafe 2.4. sobre el arte de narrar.

¹⁸⁵ Martín Gaité, Carmen: “El viaje como búsqueda”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 286.

La autora de nuevo pone como ejemplo a uno de los escritores de la Generación del Medio Siglo. “En otras novelas de llegada, como *Parte de una historia*, de Ignacio Aldecoa, la ambigüedad reviste aspectos más sutiles. El narrador llega a una isla del archipiélago canario donde, al parecer, ya ha estado años atrás, puesto que el tabernero y otros nativos lo conocen. Pero nada se dice de los motivos que le han llevado allí”.¹⁸⁶

Lo único que parece cimentar el relato son fragmentos de historias ajenas al testigo de las mismas, conflictos que presencia o de los que tiene noticia sin sentirse implicado. Y sin embargo, lo que nos incita a leer con emoción la novela hasta la última página es el deseo de saber algo de ese testigo, de la posible desazón que le empujó al viaje y de su vida anterior. Pero el autor nos deja con la sed, rumiando conjeturas. En una palabra, queda abierta la curiosidad por la otra parte de la historia.¹⁸⁷

Si en los viajes de llegada, narrados en las obras literarias, el lector siente curiosidad por los motivos del viajero y su vida anterior al periplo, detalles que serán los que depararán la sorpresa durante la lectura del libro, en el caso de los viajes de partida, se parte del conocimiento de las circunstancias que originan la salida o, al menos, el lugar de origen, por lo que la aventura es el propio viaje. “Este tipo de curiosidad está ausente por principio en las novelas cuyo arranque es una partida, ya que salir implica ‘salir desde’. Y el lugar de donde sale el viajero ya nos orienta mucho acerca de su identidad. Tanto nosotros como él, la sorpresa nos la vamos a llevar con las aventuras que le depare el ‘camino-hacia’ e incluso esa meta no siempre definida para el propio caminante. Pero el lugar de donde sale condiciona unos propósitos nacidos muchas veces al mero calor del hartazgo”.¹⁸⁸

Podría poner muchos ejemplos, pero voy a ceñirme a uno tan excelente como universal: antes de describirnos Cervantes en el capítulo II de su inmortal novela la escapatoria furtiva de don Quijote por el corral trasero de su casa, nos ha informado sobre el lugar donde está situada esa casa, a través de aquellas palabras iniciales que aprendimos desde niños como una oración: “En un lugar de la Mancha de cuyo nombre no quiero acordarme...”. El propósito del viaje está ya implícito en esa declaración: se

¹⁸⁶ *Ibidem*, pág. 286.

¹⁸⁷ *Ibidem*, págs. 286-287.

¹⁸⁸ *Ibidem*, pág. 287.

parte de un lugar aborrecido. Y en el designio de abandonarlo y de olvidar hasta su nombre hay sobre todo un ansia de fuga por parte de quien ha consumido allí cincuenta años de una existencia anémica y tediosa, solamente aliviada por aventuras imaginarias que le inyectó la lectura. No hay meta precisa. Alonso Quijano sale de viaje para olvidar ese lugar de la Mancha, y al ama, y a la sobrina y al cura y al barbero; quiere tacharlos definitivamente de su memoria y es lo que le convierte en don Quijote de la Mancha.¹⁸⁹

Como en la célebre obra de Cervantes, en la ficción son frecuentes los viajes para vivir aventuras, para olvidar y huir de la realidad, motivaciones estas que también originan la propia creación literaria y la lectura, en definitiva, la literatura.

Es el mismo motor que impulsa al príncipe Nébride a cambiar su nombre por el de Estardafrando, que significa “el que jamás volverá”, en la novela *El testimonio de Yarfoz* de Rafael Sánchez Ferlosio. Antes de iniciar su huida hacia los pueblos “camino-del-mar” dispuesto a afrontar una vida nueva, el príncipe de los grájidos ya ha hecho una declaración de principios lo bastante elocuente al convertirse en “el que jamás volverá” como sustitución a su denominación regia, de la cual no quiere volver a acordarse. Leyendo el libro, se entenderá por qué.¹⁹⁰

El escritor debe contestar a las preguntas que el lector se haga sobre la historia.¹⁹¹ “En fin, aunque los propósitos iniciales del viajero no siempre guarden relación con las aventuras que van a salirle al paso –extremo en el que no vale la pena insistir–, al lector le gusta que el texto le vaya contestando más tarde o más temprano a la pregunta: ‘Bueno, ¿y esa persona por qué se marchó?’, formulada igualmente en la vida real por el sedentario cuando se topa con el nómada y quiere animarle a que le narre sus andanzas”.¹⁹²

Uno de esos “porqués” y quizá el más explotado por la literatura queda apuntado en los casos de Estardafrando y don Quijote: el afán de escapatoria de un determinado lugar opresivo por las razones que sea. Estas razones del viajero tan legítimas se le

¹⁸⁹ *Ibídem.*

¹⁹⁰ *Ibídem*, págs. 287-288.

¹⁹¹ Esta idea forma parte del arte de narrar, explicado en el epígrafe 2.4. de esta tesis.

¹⁹² Martín Gaité, Carmen: “El viaje como búsqueda”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 288.

aparecen al lector en el caso de Santa Teresa,¹⁹³ cuando alude a su primera fuga infantil de Ávila en *El libro de mi vida*, como en los más complicados relatos de evasión carcelaria.

Salir significa, en definitiva, abandonar lo estático para ir en busca de lo dinámico, y desde ese punto de vista el propósito de huida subyace a otros más visibles, o está mezclado con ellos a poco que se mire.¹⁹⁴

En la literatura, el motivo más frecuente para viajar es el afán de escapatoria, huida o fuga de la realidad, considerada opresiva, pero no el único, como el hallazgo de prosperidad material, ampliar los horizontes, la transgresión de las normas –esta motivación es compartida por la ficción, al menos, por la lectura– o la búsqueda de la identidad, que también facilita el aprendizaje a través de lo literario.

En primer lugar, la búsqueda de prosperidad material. Es el caso de los emigrantes cantados por Rosalía de Castro y de tantos héroes de cuentos tradicionales, abandonados desde la infancia a sus fuerzas y desgajados del entorno familiar –si lo han tenido– para buscar mejor acomodo y fuerza. Suelen ir acompañados de ciertos consejos que no deben olvidar nunca y de algún milagroso talismán. Pero lo que van atendiendo a lo largo del viaje es que tienen que hacer acopio tanto de valor como de astucia para escapar a la miseria.

Ejemplos antagónicos los encontramos en la novela picaresca española que, a diferencia de los cuentos tradicionales, no ofrece finales felices. El pícaro –a quien nadie ha dado consejos ni lleva talismán alguno– no es capaz de ofrecer más lección que la del cinismo. Ha madurado a golpes, tratando simplemente de evitarlos y de tender alguna celada al amo, mientras finge plegarse a su tiranía para sacar tajada.¹⁹⁵

El propósito de hacer fortuna está latente, incluso, en las aventuras literarias más idealistas, como el caso de don Quijote, quien esgrime con frecuencia este motivo para convencer a Sancho para acompañarle en sus aventuras.

¹⁹³ Carmen Martín Gaité es una gran conocedora de la prosa y la vida de santa Teresa, sobre todo, por el guion que escribió para la serie de televisión *Teresa de Jesús*, junto con Víctor García de la Concha, dirigida por Josefina Molina, producción de Radio Televisión Española, Valladolid, Divisa Ediciones TVE, 2002.

¹⁹⁴ Martín Gaité, Carmen: “El viaje como búsqueda”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 288.

¹⁹⁵ *Ibidem*, págs. 288-289.

Sería muy interesante rastrear el propósito de “hacer fortuna” agazapado hasta en las expediciones más idealistas. Pero ya he dicho que no uso Internet, me limito a dar pistas. Resulta curioso recordar, por ejemplo, que el argumento esgrimido continuamente por don Quijote ante Sancho para convencerle de que le siga es el espejuelo del medro. La invención de la Ínsula Baratara y de las ventajas que Sancho va a sacar de ella cuando la gobierne, más parecen hijas de la gramática parda del hidalgo del Toboso que del iluminado caballero de la Triste Figura.¹⁹⁶

En otras obras literarias, los personajes viajan en busca de aventuras y de conocer otros lugares. “Ampliar los propios horizontes, aunque no se viva totalmente en la miseria, es otra modalidad de afán de medro vinculada con la anterior. El ejemplo más eximio lo tenemos en Robinson Crusoe. Su padre quería que fuera comerciante, clérigo o procurador y le avisó de que sobrepasando el límite de estos horizontes nunca sería feliz. Y Robinson dice: ‘Estaba tan obsesionado por el deseo irresistible de correr mundo que no era capaz de apegarme a nada con la fuerza de voluntad necesaria para salir adelante con el empeño’”.¹⁹⁷

La ruptura con lo conocido, con la realidad cotidiana, conduce a Robinson Crusoe, espíritu compartido posiblemente con su propio creador, el novelista Daniel Defoe, a aventurarse a recorrer el mundo en busca de nuevas experiencias, una motivación compartida por la propia literatura, tanto la lectura como la creación literaria o escritura.

Parece poseído –como posiblemente lo estaba también Daniel Defoe– por un impulso confuso pero irresistible que le llevó a desobedecer los consejos y presagios de su padre. Abundaban a principios del siglo XVIII los relatos de periplos marítimos alrededor del mundo que pudieron servir de modelo al inquieto Defoe. Robinson no llevaba amuleto, no pensaba conquistar tierras, ni salía en busca del vellocino de oro o para desfacar entuertos. Tampoco viajaba por amor. Era un joven inglés de clase media baja. Sus sueños no pasaban de hacerse a la mar e ir desembarcando en países existentes, desenvolverse en ellos, hacerse rico, conocer costumbres y gentes nuevas. El propósito de ruptura con lo conocido influye, pues, también en Robinson. Lo que no sabía era cómo iba a acabar.¹⁹⁸

¹⁹⁶ *Ibidem*, pág. 289.

¹⁹⁷ *Ibidem*.

¹⁹⁸ *Ibidem*, págs. 289-290.

En el viaje de Robinson Crusoe late también un afán transgresor, como la propia literatura. “Y sin embargo, retrocedamos a los preámbulos de Robinson, y veremos cómo puede enfocarse también desde el punto de vista de la transgresión de la regla (otro motivo del viaje muy digno de tenerse en cuenta). El hecho de que el protagonista, desoyendo premoniciones paternas, cediera al impulso irresistible de correr mundo puede autorizarnos a interpretar su viaje como aventura de afirmación personal. Se viaja por soberbia en algunas ocasiones, para llevar la contraria a ciertas supersticiones, leyes y prejuicios que el hombre moderno –alertado por el *non serviam* luciferino– venía intentando quebrar del Renacimiento para acá”.¹⁹⁹

No hay caso más patente de viaje de transgresión –precisamente en los albores del Renacimiento– que el emprendido por el conde de Niebla en el *Laberinto de la Fortuna* de Juan de Mena. El conde, en uno de los episodios finales, tras haber consultado a todos los augures que le presagian una expedición marítima desastrosa y le desaconsejan llevarla a cabo, se goza en contradecir tales vaticinios con las siguientes palabras, dirigidas al capitán de la nave:

*¡Despliega las velas! pues ya ¿qué tardamos?,
y los de los bancos ¡levanten los remos!
A vueltas del viento mejor que perdemos
non los agüeros, ¡los fechos sigamos!
Pues si una empresa tan grande llevamos
cual non podría ser otra ninguna,
presuma de vos et de mí la fortuna
non que nos fuerza, mas que la forzamos.*²⁰⁰

Respecto a la obra *Laberinto de la Fortuna*, “es sabido que la aventura terminó fatal. Pero ahí queda esbozado otro motivo de viaje: el de echarle un pulso a la fortuna, en vez de invocarla”.²⁰¹ Una motivación que también comparte con la literatura, al menos, con la creación de ficción, tarea en la que el escritor también se enfrenta a la fortuna, la suerte, en la inspiración.

Hay algunos viajes erráticos, motivados por el afán mismo de perderse, viajes a ninguna parte emprendidos desde la abulia. Cuando Fernando Osorio, el protagonista

¹⁹⁹ *Ibidem*, pág. 290.

²⁰⁰ *Ibidem*, págs. 290-291.

²⁰¹ *Ibidem*, pág. 291.

de Pío Baroja en *Camino de perfección*, se larga de Madrid hastiado de sí mismo y de la vida en general, lo único que sabe es que no sabe lo que busca ni tiene ganas de encontrar nada. Su andanza queda deliberadamente como encerrada en un tiempo estático. En el cuartucho de una posada de Manzanares el Real donde ha pedido albergue, se tiende vestido y se adormila. “Veía caminos que se alargaban hacia el infinito”, dice, “y los seguía, y los seguía, y siempre estaba en el mismo sitio”.²⁰²

La búsqueda de la identidad, de las raíces, motiva, también en la literatura, numerosos viajes y origina obras, entre ellos, los libros de memorias.

En las antípodas del viaje para olvidar se sitúa el viaje “à la recherche du temps perdu” presidido por la búsqueda de raíces, de identidad. Es el aliento primero que impulsa todos los libros de memorias, algunos de cuyos autores han vuelto a visitar en los umbrales de la vejez los lugares donde transcurrió su juventud para atar esos cabos que deja sueltos o corta el discurrir de una vida agitada y desatenta. Este sería un tema para alargarnos mucho, y tal vez lo haga en otra ocasión. Por poner un solo ejemplo, entre la marea de los que se me ocurren citaré *Entre mujeres solas*, la estremecedora novela de Pavese.²⁰³ El personaje femenino central, Clelia, de vuelta por motivos de trabajo a Turín, donde había transcurrido su infancia, intenta considerar la ciudad como un escenario indiferente, ajeno a su vida, pero no lo consigue.²⁰⁴

Como la literatura, tanto la lectura como la creación literaria o escritura, el viaje se emprende y transcurre en soledad. Por ejemplo, en el caso de Robinson Crusoe, su afán de supervivencia posibilitará no solo una nueva concepción del mundo, sino también una proeza que es paradigma de la grandeza humana.

Cuando llega a la isla desierta después del naufragio, reacciona ante la adversidad, y el afán de supervivencia desencadena en él una inesperada e indomable energía. Mediante sus astucias y esfuerzos para fabricar utensilios domésticos, armas y abrigo, proclama poco a poco ante sí mismo –que debía de ser el más sorprendido– una nueva concepción del mundo. Su soledad se convierte así en heroísmo forzoso y asumido. Pero este credo estaba ausente de los planteamientos del viaje, que inicialmente no llevaban implícito estigma alguno de grandeza. Se trata de un argumento sobrevenido y

²⁰² *Ibidem*.

²⁰³ La autora ha reconocido la influencia de este escritor italiano en su obra, entre otros.

²⁰⁴ Martín Gaité, Carmen: “El viaje como búsqueda”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 291.

accesorio, lo cual no impide que se haya apoderado de la entraña de la novela de 1719 convirtiéndola en paradigmática.²⁰⁵

Para el viajero, que emprende el viaje en soledad, no exento de peligros y dificultades, esta situación, por una parte, puede resultar medrosa, pero, por otra, espolea el sentido de la supervivencia ante las dificultades que surgen en el camino, como le ocurre al escritor durante el proceso creador.

Me gustaría resaltar un elemento incrustado más o menos en todos los viajes literarios y que atañe a la soledad. Cuando el hombre o la mujer viajan están más lejos de la casa que tal vez dejaron en otro lugar, pero más cerca de sí mismos. Esta particularidad, que puede desembocar en miedo, aguza por otra parte el sentido de la orientación y de la conservación. No cuentas con nadie que te ayude y eso lo saben igual los niños perdidos. Uno de los más listos, Pulgarcito, dejó piedrecitas blancas en el bosque para marcar el camino que iba siguiendo, escarmentado de su equivocación anterior cuando dejó miguitas de pan y se las comieron los pájaros.²⁰⁶

Sin embargo, en un momento de la historia el personaje anhela el regreso. “Otra característica de cualquier viaje, también relacionada con el dilema de la soledad, es que durante su transcurso salen al paso, además de peligros, personas con las que se anuda un trato breve o se intercambian historias y de las que luego hay que despedirse. Gente a la que tal vez se añorará. Y esto enciende la nostalgia de compañía y va prefigurando en la mente del errabundo la necesidad de anclarse; se sueña, en fin, con el regreso”,²⁰⁷ circunstancia esta última que es la “condición inherente a la misma esencia provisional del viaje”.²⁰⁸

Un posible regreso es el del despertar, cuando se trata de un viaje onírico. Tras el vuelo a un mundo imaginario, el regreso a la realidad, por desolador que resulte a veces, no reviste en sí mismo (literariamente hablando) demasiadas peripecias. Quien creía estar viviendo una determinada aventura se despierta y punto. Era mentira. Peter Pan y Alicia podrían ser los paradigmas de este tipo de regreso.²⁰⁹

²⁰⁵ *Ibídem*, pág. 290.

²⁰⁶ *Ibídem*, págs. 291-292.

²⁰⁷ *Ibídem*, pág. 292.

²⁰⁸ *Ibídem*.

²⁰⁹ *Ibídem*.

La Odisea, de Virgilio, es la obra literaria emblemática sobre el viaje de regreso del protagonista. “Para registrar peripecias y riesgos de los que no se olvidan hay que retroceder muchos siglos y echar mano de la gran epopeya griega de regreso, tan universalmente nombrada que el lenguaje conversacional ha acuñado la frase ‘Volver fue una odisea’ para referirse a cualquier retorno un poco accidentado”.²¹⁰ Este hecho refleja la influencia de la literatura en la vida.

Son muchos los años que emplea Ulises para regresar sano y salvo a Ítaca, tras la guerra de Troya, y muchas las dificultades que los dioses urden para entorpecer su travesía marítima. Pero lo más ágil de esta narración es que Homero no amontona por orden cronológico estas peripecias, sino que emplea una estrategia que sorprende por su modernidad.²¹¹ A cada uno de los personajes que van interrumpiendo (a veces deliberadamente) su regreso junto a Penélope les va contando Ulises sus fatigas del episodio anterior y las argucias de que se ha valido para salir vivo de situaciones aparentemente sin salida. (...) Pero sí querría resaltar el contrapunto que ofrece al viaje de Ulises el de su hijo Telémaco. A Ulises en Ítaca se le daba por muerto hacía tiempo, y el joven Telémaco cuando cumple veinte años decide salir a buscarlo, o al menos a recabar información sobre su paradero. El tejido de ambos viajes dota de un dramatismo extraordinario a la historia, al mismo tiempo que potencia y hace más significativos los episodios de interrupción que jalonan el regreso de Ulises. Lo más llamativo, con todo, de la *Odisea* es su caudalosa influencia en la literatura posterior de todos los tiempos, de Dante a Cavafis, pasando por Du Bellay.²¹²

Para la autora, “el viaje de Telémaco en busca de su padre nos asoma lateralmente a otro género: el de la literatura de rescate. No siempre que el protagonista se ve en apuros o ha sido captado por fuerzas maléficas es tan desgraciado como para no haber dejado en el mundo que abandonó a alguien que todavía lo recuerda, lo ama y sueña con la posibilidad de volverlo a ver”.²¹³

²¹⁰ *Ibidem*.

²¹¹ Las estrategias narrativas forman parte del arte de narrar, tratado en el epígrafe 2.4.

²¹² Martín Gaité, Carmen: “El viaje como búsqueda”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, págs. 292-293.

²¹³ *Ibidem*, pág. 293.

Para poner otros dos ejemplos, recordemos a la animosa Gerda y su larga expedición de rescate en busca de Kay, hechizado por la reina de las nieves²¹⁴ y arrebatado con ella a su palacio de hielo donde le hizo perder la memoria. Citemos por último a Gepetto, el abnegado carpintero que dotó de vida a un niño de madera, que le salió ansioso de escapar y de meterse en unos líos que le llevaron de mal en peor. El reencuentro de Gepetto con Pinocho dentro del vientre de la ballena es una de las estampas más hermosas de la literatura moderna.²¹⁵

Como en *La Odisea*, de Virgilio, existen numerosos ejemplos de la denominada literatura de rescate, cuya trama se centra en un viaje en busca de algo o alguien perdido o anhelado. “En fin, a pesar de todas las salvedades que puedan hacerse –y que yo misma he venido haciendo–, la noción de viaje cuya meta es encontrar algo perdido desplaza a cualquier otra en la imaginación popular y está tan arraigada entre la gente que incluso se refleja en el lenguaje. Efectivamente, cuando le proponemos a alguien un desplazamiento que no tenía previsto, suele contestar: ‘¿A Sevilla? ¿Y a mí qué se me ha perdido en Sevilla?’”.²¹⁶ Esta idea refleja de nuevo la influencia de la literatura en la vida.

El objetivo del buscador puede ser un tesoro, un misterio a esclarecer o el rescate de una persona amada de cuyo paradero no se tienen noticias. Pero no hay demasiadas diferencias. Los caballeros que salieron a la conquista del vellocino de oro o del Santo Grial, *La llave dorada* de George MacDonald,²¹⁷ *La isla del tesoro* de Stevenson e infinidad de cuentos tradicionales donde lo apetecido es un talismán no tienen por qué despertar menos pasión en el lector que una buena novela policiaca. Y en cuanto a los viajes por amor (...) –y no digamos si se trata de amores perdidos–, explorar los enigmas que la desaparición del ser amado ha dejado sin resolver requiere una mezcla de dinamismo, inteligencia y fe digna a veces de mejor causa.²¹⁸

²¹⁴ En esta historia de Hans Christian Andersen se basará Carmen Martín Gaité para escribir su novela *La Reina de las Nieves* (Barcelona, Anagrama, 1994).

²¹⁵ Martín Gaité, Carmen: “El viaje como búsqueda”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, págs. 293-294.

²¹⁶ *Ibidem*, pág. 294.

²¹⁷ La autora tradujo de este autor el cuento citado y “Niño de sol y niña de luna”, entre otros escritores (VV.AA.: *Cuentos de hadas victorianos*, edición de Jonathan Cott, Madrid, Ediciones Siruela, 2001).

²¹⁸ Martín Gaité, Carmen: “El viaje como búsqueda”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 294.

2.1.4. El efecto narcótico de la literatura: consuelo, terapia y refugio

Relacionado con la idea de la literatura como huida, evasión y liberación de la rutina y la cotidianidad, que se ha explicado con detalle en las páginas anteriores, la ficción significa consuelo, terapia, bálsamo y refugio de la propia realidad que no satisface. El efecto narcótico y terapéutico de lo fantástico se debe a la posibilidad que ofrece lo ficticio al lector y al escritor de evadirse de su propia existencia, mediante la imaginación, y la oportunidad de rectificarla a partir de la narración.

La levadura de los seres de ficción estriba en que están provistos de una doble entidad: por una parte, inventan la realidad, pero, por otra (como creados que han sido por personas de carne y hueso), la reflejan. Ambas vertientes se complementan para servirnos de consuelo. Tanto si decimos, pensando en uno de ellos: “Yo querría ser como ese”, y nos aplicamos a posibilitar la irrupción de lo inesperado y a soñar con una aventura que cambie el rumbo de nuestras vidas, como si decimos: “Yo soy como ese, me pasa lo mismo que a él”; en ambos casos, son seres excepcionales en la medida en que supieron analizar y contar lo que les estaba pasando, desde ahí es desde donde nos tienden la mano invitándonos a ser excepcionales nosotros también. “Tú puedes hacer lo mismo que yo –nos susurra el protagonista de la ficción–. Para vivir la vida como una novela, basta con que cuentes lo que te pasa o lo que desearías que te pasara. Si no tienes a quién contárselo, cuéntalo para ti; yo también estaba solo.”²¹⁹

La propia autora ha explicado su consideración de la literatura como un refugio, tanto para el escritor, como para el lector, relacionándolo con la incomunicación y la búsqueda de interlocutor. En una entrevista, afirma: “La literatura la concibo como un reino al margen de todo lo demás, uno de los pocos reinos libres que van quedando (...) Para mí es el refugio de un mundo hostil que no es nunca el que soñamos. Si apareciera siempre el interlocutor

²¹⁹ Martín Gaité, Carmen: “Las mujeres noveleras”, en *El cuento de nunca acabar*, Barcelona, Anagrama, 1988, pág. 66. También en Martín Gaité, Carmen: “El amor en la literatura y en la vida”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 210.

adecuado en el momento adecuado, a lo mejor no se escribía. Se escribe precisamente porque no aparece y lo tienes que soñar”.²²⁰

En otro sentido, Martín Gaité utiliza el concepto de la función narcótica al referirse, por ejemplo, a las coplas de postguerra.²²¹ En este caso, estas canciones populares, toleradas por el franquismo, servían, no solo como refugio, sino también para vivir “como en sordina”. Sin embargo, la literatura, aparte de servir de consuelo, evasión y refugio, fomenta el sentido crítico, el pensamiento y la reflexión, además de tener un carácter transgresor, como asegura la autora en sus ensayos sobre el quehacer literario.

Sí; también las coplas de posguerra tenían en cierto modo una función narcótica: acunaban el miedo, convocaban el olvido, conjuraban el horror al vacío (...) Se vivía como en sordina, y eso los niños lo percibíamos muy bien: era el clima que preside las convalecencias, cuando se mueve uno entre prohibiciones, con cautela y extrañeza, y llegan amortiguados los ruidos. Nadie quería hablar del cataclismo que acababa de desgarrar al país, pero las heridas vendadas seguían latiendo aunque no se oyeran gemidos ni estallara la pólvora; era un silencio artificial; era un silencio artificial, un hueco a llenar urgentemente de lo que fuera. Y ese papel lo cumplieron las canciones (...) Para tanta hambre de consuelo y olvido se echó mano de los sentimientos, se pregonó la esperanza, el amor, la lealtad. Pero sobre todo, la esperanza (...) Y aprendimos a esperar. Esperábamos allí, dentro de las casas, con unos pocos libros y tebeos, entre juguetes baratos, con el postre racionado, sin viajes, decorando nuestros sueños de adolescentes con el material que nos suministraban aquellas canciones, al arrullo de sus palabras, que aprendíamos de memoria. ¿Cómo iba a ser de otra manera?²²²

²²⁰ Fernández Prieto, Celia: “Entrevista con Carmen Martín Gaité” (11 de junio de 1979), en *Anales de la Narrativa Española Contemporánea*, IV, 1979, pág. 171.

²²¹ Hay numerosas referencias a las coplas y también a la novela rosa en la producción de Martín Gaité. Escribe acerca de ellas, sobre todo, en los ensayos *Usos amorosos de la postguerra española* y *Desde la ventana*, en la novela *El cuarto de atrás* y en el artículo “Cuarto a espadas sobre las coplas de posguerra”. En este sentido, Mercedes Carbayo-Abengózar considera que la autora “ha contribuido con su literatura y su conocimiento de la cultura popular al entendimiento de la construcción del género en la sociedad española, sobre todo en la época franquista”. (Carbayo -Abengózar, Mercedes: “Carmen Martín Gaité y la cultura popular”, en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, *Carmen Martín Gaité. Nuevas perspectivas*, núm. 52, enero-junio 2014, pág. 147).

²²² Martín Gaité, Carmen: “Cuarto a espadas sobre las coplas de posguerra”, en *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas*, Barcelona, Destino, 1982, págs. 171-172.

2.1.5. El carácter hedonista de la literatura: placer, deleite y felicidad

Lector y escritor recurren a la ficción en busca de placer, deleite, felicidad, entretenimiento y diversión, entre otros motivos. Y lo consiguen porque la literatura, como juego y arte de la transformación que es, permite a emisor y receptor ser protagonistas de una historia ajena, en la que no existen ni las obligaciones ni la opresión de la cotidianidad.

Los juegos, como las narraciones y como el amor, brindan la posibilidad de transformación, permiten el acceso a un plano donde el tiempo se desplaza, donde cabe volverse diferente y díscolo a esa imagen estática que los condicionamientos sociales nos exigen componer con uniforme monotonía y que los demás nos adjudican y devuelven a diario. En esto consiste el gozo recóndito de la ficción.²²³

Como juego que es la literatura, al igual que el amor, su disfrute requiere soledad, tanto en el ejercicio de la lectura como en el proceso creativo, aunque lector y emisor precisan de la presencia del otro.

Lo más característico de los juegos, el placer, es intransferible, tiene lugar a solas. Uno de los callejones sin salida en que nos suele meter el amor arranca del afán por hacer compartir ese placer al otro jugador, que es quien lo provoca... Todas las buenas composiciones amorosas están basadas en el proyecto o en el recuerdo, momentos ambos de total soledad. La compañía misma del amado puede ser un mero pretexto para este despliegue de adornos sobre el sentimiento que nos vivifica. Pero el otro es necesario, porque si no hay a quien convencer y hacer preguntas, a quien engañar y deslumbrar, a quien echar de menos cuando se ha ido, ¿contra qué muro apoyar nuestra elucubración solitaria?²²⁴

²²³ Martín Gaité, Carmen: "Reflexiones en el parque", en *El cuento de nunca acabar*, Barcelona, Anagrama, 1988, pág. 83.

²²⁴ Martín Gaité, Carmen: "Río revuelto", en *El cuento de nunca acabar*, Barcelona, Anagrama, 1988, pág. 291.

2.1.6. El ejercicio de la libertad individual

Lo ficticio es sinónimo de libertad por dos motivos: en primer lugar, supone una liberación y evasión de la vida cotidiana que no satisface y oprime,²²⁵ y, en segundo lugar, la literatura es un ejercicio de libertad individual, unido a sus placenteras consecuencias, tanto para el escritor como para el lector.

Y es que, aunque los hombres han querido jugar desde que el mundo es mundo y ninguna obra intelectual ha nacido sino en el ensayo de ejercitar la libertad individual, o sea al calor del gusto por opinar, por intervenir, por meter la propia baza, actualmente, sea en la coyuntura de la vida que sea, el reconocimiento de que no se obra por necesidad ni al dictado de imperativos sociales produce insuperable vergüenza, y la confesión de que uno escribe porque le divierte ha venido a tenerse por herética.²²⁶

Al igual que la lectura, la creación literaria tiene como orígenes la voluntad y la libertad, en contra de lo asegurado por algunas voces en la sociedad actual.

Esos que dicen que para ellos escribir es como para el obrero levantar ladrillos, están ofendiendo no solamente a la verdad, sino sobre todo al obrero, quien, si hubiera conocido alguna vez el goce de ejercitar la libertad escribiendo lo que le viniera en gana, seguramente lo primero que haría sería protestar contra las falacias de quienes intentan comparar ese privilegiado ejercicio con trabajos verdaderamente obligatorios. Creo que lo tendría por el mayor insulto.²²⁷

Lo fantástico también implica la liberación de la realidad, mediante la vivencia de otra existencia, distinta a la propia. Esta idea es válida para el lector y el escritor, ya que este último se evade y huye de su cotidianidad a través de

²²⁵ Una opinión que comparte Alicia Redondo Goicoechea, quien, este sentido, asegura, citando a Biruté Cipliauskaitė: “Hablar o escribir, como es habitual en Gaité, es el camino de la libertad, es el acto que permite poder liberarse de lo que nos oprime y nos daña, pues la escritura posee, intacto para ella, todo su poder catártico y liberador. En este mundo gaitiano solo se puede empezar a volar y crear después de un duro trabajo de concienciación y liberación por la palabra”. (Redondo Goicoechea, Alicia (ed.): *Carmen Martín Gaité*, Madrid, Ediciones del Orto, 2004, pág. 209). Cipliauskaitė dedica unas páginas (“Vivir es disponer de la palabra”) a la importancia y la función de la palabra en su producción relacionando sus ensayos con sus cuentos y novelas (Cipliauskaitė, Biruté: *Carmen Martín Gaité (1925-2000)*, Madrid, Ediciones del Orto, 2000, págs. 35-49).

²²⁶ Martín Gaité, Carmen: “La búsqueda de interlocutor”, en *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas*, Barcelona, Destino, 1982, págs. 29-30.

²²⁷ *Ibidem*, pág. 31.

la creación de historias ficticias: “Ese gusto por compartir las aventuras, problemas y esperanzas de personajes inscritos en un tiempo ficticio (que se van volviendo amigos y mentores precisamente porque son desconocidos y su cercanía no nos implica) significa una especie de liberación”.²²⁸

Las referencias a la libertad individual son frecuentes en la obra de Martín Gaité y en su vida, desde su niñez, por ejemplo, en los veraneos en la aldea gallega de San Lorenzo de Piñor, que significaba para ella “la esencia misma de la juventud y de la libertad”.²²⁹ Para la autora, el ejercicio de la libertad individual es esencial en la vida, por ejemplo, en las relaciones humanas.

Los amigos son para mí la cosa más importante del mundo, la más significativa y consoladora, y se requieren una delicadeza y un tino especiales para no perderlos. Creo que el secreto está en no tiranizarlos ni en exigirles más de lo que buenamente quieran darte, como y cuando puedan, en respetar su albedrío, en ser tolerante con sus defectos, y en no pretender acapararlos, poseerlos ni ejercer sobre ellos coacción de ningún tipo. Solo así no se pierden y reaparecen siempre como un milagro inesperado, porque únicamente se tiene de verdad aquello que no se somete a las reglas de la obligatoriedad o de la posesión, lo que nace en el seno de la libertad.²³⁰

2.1.7. Literatura e infancia

Las alusiones a la infancia y la adolescencia son muy frecuentes en los libros de ensayo de la autora, ya que la literatura supone una vuelta a esta etapa, esencial en el ser humano, para el lector y el escritor. Por ese motivo, este último refleja su importancia al recurrir al tema como material narrativo.

[...] el mundo que uno vive durante su primera juventud –sea acogedor o ingrato–, aquel en que has crecido, donde se han incubado tus primeras relaciones y conflictos,

²²⁸ Martín Gaité, Carmen: “El amor en la literatura y en la vida”, en *Agua pasada*, Barcelona, Anagrama, 1993, pág. 209.

²²⁹ Martín Gaité, Carmen: “Bosquejo autobiográfico”, en *Agua pasada*, Barcelona, Anagrama, 1993, pág.

14.
²³⁰ *Ibídem*, pág. 23.

es el más novelable y a él remiten casi siempre las mejores narraciones, o, por lo menos, las más genuinas.²³¹

La añoranza de la infancia y de la adolescencia conduce al autor y al lector a revivir y recuperar aquella época mediante las evocaciones literarias y la memoria. Durante la niñez se manifiestan de forma más ostensible las escasas fronteras entre la literatura y la realidad, se produce el descubrimiento de lo ficticio, la lectura, y, por consiguiente, al hilo de ésta, surge el germen del escritor. Sin embargo, el encuentro con lo fantástico no resulta fácil en sus inicios, debido al contraste entre el habla y la letra escrita.

Hasta cierta edad, los niños usan el lenguaje recibido sin preguntarse por él. Luego empiezan a envidiar otro menos habitual, a querer hablar como los libros, o como la gente que ha leído libros. Y les cuesta, no aciertan. La letra escrita marca unos terrenos donde la participación se hace más difícil, plantea conflictos, pero se quiere entrar ahí, en ese jardín cercado. Apabulla la letra escrita, porque contrasta con la pobreza del propio vocabulario, lleno de tanteos, en fase de ensayo. El libro no presenta un rostro maternal, sino distante; hay que empinarse para que te mire, él no se va a agachar hacia ti. Eso da rabia, pero admira y espolea. El niño desdeña los libros que se agachan demasiado a él y le hablan como si fuera tonto, con un lenguaje que imita el suyo y solo consigue devolverle la caricatura.²³²

El descubrimiento de la literatura, mediante la lectura, exige en la infancia unas condiciones necesarias para su buen fin, un proceso en el que son fundamentales la colaboración y el acicate de las personas adultas.

El acceso a la literatura depende de la prisa y la rabieta que críe ese afán de conquista. Solamente a base de paciencia, tomando como viandas de camino esos alimentos de la letra escrita, no se atragantarán y dejarán respiro para ir atendiendo, al mismo tiempo, a los accidentes del propio camino. Si los adultos no han inyectado en el niño la prisa ni la obligatoriedad de que escriba bien o llegue a hablar como escribe, ya tiene una gran ventaja para que no se le encone la perfección de esos intangibles maestros.

²³¹ Estas palabras de Carmen Martín Gaité están recogidas en Ayuso, Ana: *El oficio de escritor*, Madrid, Suma de Letras, S. L., 2003, pág. 48.

²³² Martín Gaité, Carmen: "Río revuelto", en *El cuento de nunca acabar*, Barcelona, Anagrama, 1988, pág. 234.

Y en su día, podrá llegar a criticarlos serenamente. Si no, será la suya una crítica esquinada, por exasperación.²³³

La curiosidad es elemento esencial para el surgimiento del germen literario durante la infancia y se produce previamente en las narraciones y conversaciones con los adultos, en las que es fundamental potenciar la participación del niño.

Los niños barruntan los conflictos de los adultos, pero de ellos solo les llega una sombra de desazón. Un niño no tiene el relato de sus mayores, y lo ansía... Y el niño no sabe por dónde tirar para emprender a solas la pesquisa; acude a los hermanos, a los amigos o a los primos para hablar en secreto de las personas mayores. Percibe mucho más de lo que los adultos sospechan, a través de lo que solo se le desvela a medias. Afán por entender los misterios, confrontar versiones, buscar cartas, escuchar detrás de las puertas: primer ingrediente de curiosidad literaria inyectado en la sangre.²³⁴

En cuanto se resuelven las dificultades iniciales surgidas en los primeros encuentros con la letra escrita, el niño descubre el placer, el deleite, la evasión, el consuelo, la felicidad y la liberación de las obligaciones de la vida cotidiana que supone la lectura y, posteriormente, su conversión en protagonista de la historia como creador de sus propias narraciones.

Creo que todos los niños del mundo, incluso aquellos a quienes se intenta entontecer irremisiblemente mediante dosis masivas de televisión,²³⁵ han experimentado alguna vez este placer de crear algo partiendo de la nada, de encontrar lo suyo sin que nadie se lo busque ni prescriba, de inventar, en definitiva, ya que *invenio* significa encontrar.²³⁶

La relación entre infancia y literatura está presente en numerosos textos de la autora, en los que narra con deleite su propia experiencia acerca del descubrimiento de la letra escrita y en los que utiliza frecuentemente citas

²³³ *Ibidem*, págs. 234-235.

²³⁴ *Ibidem*, págs. 235-236.

²³⁵ La crítica de Martín Gaité a la televisión, como antítesis de la literatura y de la lectura, está explicada en el epígrafe 2.6. de esta tesis dedicada a la crítica literaria.

²³⁶ Martín Gaité, Carmen: "Interpretación poética de la realidad", en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 108.

bibliográficas referentes al tema. De hecho, algunas de sus conferencias y ensayos están dedicados exclusivamente a este asunto, como “Elena Fortún y su tiempo”, “Elena Fortún y sus amigas”, “Arrojo y descabros de la lógica infantil”, “Interpretación poética de la realidad”,²³⁷ “La obligación y la devoción”,²³⁸ “Una niña rebelde” y “Del desarraigo a la poesía”²³⁹ –este último referente a la adolescencia–, entre otros.

La transgresión, la rebeldía y la curiosidad por lo prohibido se manifiestan de forma especial en estas etapas de la vida y encuentran su canalización en la ficción, un refugio frente a las obligaciones y la ausencia de imaginación de los adultos que rodean al niño y al adolescente. En “Una niña rebelde”, crítica literaria sobre la novela de Esther Tusquets titulada *El mismo mar de todos los veranos*, con la que Martín Gaité se identifica, alaba la pervivencia de la mirada infantil en dicha autora.

Sigue viendo deformada la realidad bajo el prisma de los cuentos infantiles, viendo gatos en los conserjes, brujas en las esposas, periplos en los viajes, casitas de turrón en los apartamentos impersonales que han jalonado el éxodo de su crecimiento. Lo ve así de verdad, tal como lo dice, por eso sus hermosas metáforas no resultan un ornato amanerado y gratuito... Un himno que solo una niña verdaderamente rebelde podría haber entonado así, ignorando y tachando todo lo establecido, dispuesta a inventar otros acordes.²⁴⁰

La ficción significa la vuelta a la infancia y la adolescencia, ya sea mediante su evocación –la lectura–, ya sea a través de su creación –la escritura–, gracias a la cual el autor revive los recuerdos y, haciendo uso de su memoria, los incorpora y transforma en material narrativo. Ese mismo proceso es vivido por el personaje infantil Celia, con quien la escritora se identifica plenamente hasta el punto de considerarla una amiga de su niñez, con la que compartió sus juegos y su descubrimiento de la literatura.

²³⁷ Estas cuatro conferencias están recogidas en Martín Gaité, Carmen: *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002.

²³⁸ Martín Gaité, Carmen: *El cuento de nunca acabar*, Barcelona, Anagrama, 1988.

²³⁹ Estos dos textos pertenecen a Martín Gaité, Carmen: *Agua pasada*, Barcelona, Anagrama, 1993.

²⁴⁰ Martín Gaité, Carmen: “Una niña rebelde”, en *Agua pasada*, Barcelona, Anagrama, 1993, pág. 219.

... nos escondíamos debajo de las mesas y de las camas cuando oíamos por el pasillo pisadas enérgicas de las personas mayores y cuchicheábamos hablando mal de ellas, comentando lo que se aburrían y también aquella manía suya de mandar y de explicar las cosas con palabras que nunca se entienden. Y era Celia la que iniciaba la protesta y sugería explicaciones alternativas de la realidad, gracias a las cuales se revelaba que las cosas no siempre son lo que parecen.²⁴¹

El regreso a la infancia y la adolescencia que viven lector y escritor se refiere también a la consideración de la pervivencia de la imaginación, de la fantasía, de la capacidad de sorpresa y de la ilusión durante la edad adulta como cualidades necesarias para afrontar el encuentro con la ficción.

Hasta que, al final de su crecimiento, Celia se ve forzada a confesarnos (como don Quijote en su lecho de muerte): “Lloré sobre mis catorce años y sobre los pájaros de mi cabeza, que aleteaban moribundos”, se mantendrá fiel a su apuesta por la razón ayuntada con la fantasía. Una apuesta que conlleva la negativa de dejarse amurallar por la lógica de las personas presuntamente “razonables”, cuya capacidad de sorpresa se va anquilosando, a medida que envejecen. Envejecen por eso.²⁴²

La infancia y la pretensión del adulto de recuperar esta etapa son temas frecuentes en la Historia de la Literatura; por ejemplo, la autora destaca esa actitud por parte de los protagonistas de *Cumbres borrascosas*,²⁴³ de Emily Brontë, considerada una obra maestra del Romanticismo.

Además del aislamiento, la fatalidad y el rechazo a las soluciones que marqué al principio como características del héroe romántico, incapaz, por principio, de alcanzar una estabilidad duradera, quisiera llamar la atención en los amores imposibles entre Heathcliff y Catherine sobre otro ingrediente que subyace a los anteriores: el deseo de hacer eterno un reino marcado por la fugacidad de unas emociones espontáneas: el reino de la infancia.

Tratar de apresar esa embriaguez y hacerla durar, negándose a pactar con las leyes del crecimiento, es tema literario de primera magnitud. El ejemplo más conocido es el

²⁴¹ Martín Gaité, Carmen: “Elena Fortún y su tiempo”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 40.

²⁴² Martín Gaité, Carmen: “Interpretación poética de la realidad”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 116.

²⁴³ Carmen Martín Gaité es una gran conocedora de esta obra de Emily Brontë, ya que la tradujo. Madrid, Círculo de Lectores, 2006 (edición original: 1978).

de Peter Pan. Basar un amor que se pretende duradero en la idealización de aquel aleteo perdido desemboca en la tragedia de los amores imposibles.²⁴⁴

Precisamente los dos protagonistas de *Cumbres borrascosas*, Heathcliff y Catherine, son seres literarios que pretenden rectificar su destino; se trata de dos ejemplos del concepto de “niño expósito” formulado por Marthe Robert.

Aquí conviene hacer un paralelo entre la insatisfacción de Catherine a causa de su orfandad y la del intruso en la familia, que encarna de forma bien patente al ente de ficción que Marthe Robert ha calificado como “el niño expósito”; según esta autora muchos de los seres literarios que han emprendido una acción rectificadora de su destino –para mejorarlo o empeorarlo– parten de una carencia de vínculos familiares. En su libro más famoso, *Novela de los orígenes y orígenes de la novela*, habla de Robinson Crusoe y don Quijote como ejemplos muy característicos de niño expósito. No dudo en incluir a Heathcliff en esta categoría, aunque él más que sed de aventuras padeciera una sed de destrucción, de desobediencia infernal.²⁴⁵

2.1.8. Literatura y mujer

La relación entre ficción y mujer es tratada por la autora desde los distintos puntos de vista de su teoría literaria: las particularidades de la mujer como escritora; las peculiaridades de la mujer como lectora; y la visión de la mujer en la literatura, es decir, como material narrativo, no solo como reflejo de la sociedad coetánea, sino también como impulsora de nuevos patrones de conducta femeninos. Aspectos todos ellos frecuentes en sus libros ensayísticos, en los que se hallan constantes referencias a este tema, y, en especial, y de forma exclusiva, en el ensayo titulado *Desde la ventana*²⁴⁶ y en la conferencia “La mujer en la literatura”,²⁴⁷ publicada en *Pido la palabra*.

Lo primero que tendríamos que preguntarnos frente a un enunciado como el que hoy titula esta conferencia es si nos estamos refiriendo a las imágenes femeninas que a lo

²⁴⁴ Martín Gaité, Carmen: “Los amores malditos”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 323.

Ibidem, pág. 318.

²⁴⁶ Martín Gaité, Carmen: *Desde la ventana*, Madrid, Espasa Calpe, 1999.

²⁴⁷ Martín Gaité, Carmen: *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 325-341.

largo del tiempo ha perfilado y puesto en circulación la literatura, a la actitud que preside el encuentro de la mujer de carne y hueso con esas heroínas de la ficción —es decir a la mujer lectora—, o, por último, a la necesidad de desdoblamiento que lleva a la mujer a soñarse otra primero y a escribir después. Y como las preguntas nunca vienen solas, sino que se bifurcan igual que los caminos, la siguiente sería: ¿Es que acaso pueden separarse esas imágenes literarias femeninas y la forma en que las anexiona la mujer lectora con su posible contribución al mundo de las letras? Yo creo que no.²⁴⁸

A partir de la lectura del ensayo titulado *Un cuarto propio*, de Virginia Woolf,²⁴⁹ Martín Gaité se plantea el hecho de si existe o no un discurso literario particularmente femenino. “La cuestión de si las mujeres tienen un modo particular de escribir, que pueda dar lugar a un tratamiento crítico también particular de su obra literaria, nunca me había preocupado ni a la hora de enfrentarme con un papel en blanco ni a la de embeberme en la lectura de una novela o un poema rubricados por firma femenina. Recuerdo muy bien que el primer texto que despertó mi curiosidad con relación a este asunto y me hizo reflexionar sobre él, fue un ensayo de Virginia Woolf, *A room of one's own* (*Una habitación propia*),²⁵⁰ que leí durante mi primera estancia en Nueva York, en el otoño de 1980”.²⁵¹

La forma en que Virginia Woolf se enfrenta y escribe *Una habitación propia* hace pensar a Martín Gaité en la particularidad del discurso femenino. “No se trata de hacer aquí una crítica del ensayo de Virginia Woolf (por otra parte sobradamente conocido, citado y divulgado por las feministas, según supe luego), sino de hacer hincapié en que su lectura, como he dicho antes, me llevó por primera vez a preguntarme por las posibles peculiaridades del discurso femenino. Lo que más que me había llamado la atención era el uso del tono narrativo aplicado al tratamiento de un tema teórico, su ausencia total de pedantería”.²⁵²

²⁴⁸ Martín Gaité, Carmen: “La mujer en la literatura”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 326.

²⁴⁹ Carmen Martín Gaité tradujo una de las obras literarias de esta autora británica: *Al faro*, Barcelona, Orbis, 1988, (edición original: 1978).

²⁵⁰ En este célebre ensayo de 1929, sobre la relación entre la esencia de la mujer y la literatura, la escritora británica Virginia Woolf expone que para escribir novelas, una mujer debe tener dinero y un cuarto propio, afirmación en la que se basa el título de la obra.

²⁵¹ Martín Gaité, Carmen: *Desde la ventana*, Madrid, Espasa Calpe, 1999, pág. 25.

²⁵² *Ibidem*, pág. 28.

Más que lanzar conclusiones definitivas desde una especie de olimpo abstracto, Virginia Woolf nos va dando a cada momento referencias del camino concreto que va recorriendo al filo de su viaje intelectual. Nos enteramos de diferentes asuntos, pero sobre todo de cómo, cuándo y dónde ha ido ella pensando en esos asuntos. Cuando cerré el libro, tenía la intuición de que un hombre nunca se habría enfrentado de aquella manera con temas similares. ¿Pero en qué consistía esa manera? Para mí misma resultaba difícil justificar aquella intuición y mucho menos convertirla en teoría. Y, sin embargo, la pregunta se me había formulado, arrancaba del libro de Virginia Woolf y quedaba flotando en el aire.²⁵³

Las aportaciones de Martín Gaité sobre la relación entre literatura y mujer no están enmarcadas en una concepción feminista.²⁵⁴ Así, en *Desde la ventana* rebate las consideraciones de ese cariz, a las que califica de “más que discutibles,”²⁵⁵ pese a lo cual afirma: “Lo que desde luego me parece indudable es que un texto femenino pueda proporcionar claves acerca de determinados puntos de vista avalados por una peculiar experiencia de la vida”.²⁵⁶ Ideas similares expone en su conferencia “La mujer en la literatura”:

Ya el mismo título de la conferencia da lugar a un preámbulo que tal vez pueda extenderse tanto como la conferencia misma. Un preámbulo que se ha ido fraguando a lo largo de los muchos años en que he guardado silencio sobre esta cuestión, lo cual no quiere decir que no la rumiara ni dejara de estar atenta a los comentarios que suscitaba en los demás, cuando no eran demasiado aburridos. De hecho, casi siempre que en entrevistas o charlas privadas salía a relucir la consabida polémica que enfrenta o vincula –según los casos– a la mujer con la literatura, experimentaba un curioso

²⁵³ *Ibidem*.

²⁵⁴ Martín Gaité ha manifestado que “con las feministas estoy de acuerdo en las reivindicaciones que hacen, pero no en el modo que tienen de llevarlas a cabo, porque parecen reivindicar para sí la misma agresividad que atacan en el hombre”. (Besteiro, José María: “Carmen Martín Gaité. Cuando la vida es un cuento. Entrevista”, en *Dunia*, 13 de junio de 1984, pág. 29). Y en otra entrevista ha asegurado: “Es que soy antifeminista. Yo aspiro a la libertad. Las feministas hablan de la libertad, pero la llevan como una pederada para arrojársele a la cara a los demás. Hablan de libertad, pero apenas la conocen y, por supuesto, no saben utilizarla. Es una queja perenne, estéril e inútil. Lo que no admito es las cosas híbridas, las posturas y la libertad no activa”. (Villán, Javier: “Carmen Martín Gaité: habitando el tiempo”, en *La Estafeta Literaria*, núm. 549, 1 de octubre de 1974, pág. 22). Citados por Jurado Morales, José: “La narrativa breve de Carmen Martín Gaité: algo más que cuentos de mujeres”, en Redondo Goicoechea, Alicia (ed.): *Carmen Martín Gaité*, Madrid, Ediciones del Orto, 2004, pág. 98. Su actitud sobre el feminismo ha sido censurada en alguna ocasión: “Esta crítica abierta al feminismo le valió ahora la crítica de las feministas que, en el número 22 de la revista *Vindicación feminista*, publicado en 1978, dicen de la autora: ‘La larga historia de la represión está plagada de esquirolas y esquirolas’”. (Carbayo-Abengózar, Mercedes: “A manera de subversión: Carmen Martín Gaité”, en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, núm. 8, 1998). La cita es de “El recorte comentado: Entrevista a Carmen Martín Gaité”, en *Vindicación feminista*, núm. 22, 1978, pág. 54.

²⁵⁵ Martín Gaité, Carmen: *Desde la ventana*, Madrid, Espasa Calpe, 1999, pág. 30.

²⁵⁶ *Ibidem*, pág. 31.

bloqueo que me hacía enmudecer o esquivar el bulto. Más tarde he ido entendiendo que en esta actitud marginal –y la llamo así porque era un afán deliberado de mantenerme al margen– pesaba tanto mi rechazo a la jerga expeditiva de los lugares comunes como un cierto orgullo, atrincherado bajo el disfraz de la modestia o la ignorancia. Sin haber estudiado ningún libro ni haber asistido a ningún simposio sobre lo que, según he sabido luego, se llama en los Estados Unidos *ginocritic*, entendía del asunto más de lo que dejaba traslucir. Pero se trataba de un saber intuitivo y secreto,²⁵⁷ poco acorde con el tono definitorio de los que me instaban a intervenir haciendo uso de una terminología que debía ir rotundamente al grano.²⁵⁸

Como asegura la autora, en sus ensayos evita el tono dogmático que suele ser habitual en estas obras, lo que refleja que pone en práctica una de sus ideas del arte de narrar, que forma parte de su teoría literaria o poética. “Pero, después de haber publicado en 1983 *El cuento de nunca acabar*, libro que, a pesar de pertenecer a un género clasificado como clasificable, ha sido acogido sin desdén incluso por mentes más teóricas y ordenadas que la mía, me animo a proseguir esa incursión periférica a que tan aficionadas somos las mujeres parlantes y escribientes y a irme por los cerros de Úbeda, los cuales, que yo sepa, no están señalizados todavía, ni Dios lo quiera”.²⁵⁹

Así, en alusión a la novela *El mismo mar de todos los veranos*, de Esther Tusquets, Martín Gaité reflexiona sobre las singularidades del quehacer literario de las mujeres escritoras: “Siempre he estado convencida de que cuando las mujeres, dejándose de reivindicaciones y mimetismos, se arrojan a

²⁵⁷ En estas últimas palabras la autora explica dos aspectos importantes en su obra ensayística y en su labor como investigadora: por una parte, el hecho de basarse en sus experiencias y conocimiento “intuitivo”, sin olvidar que era una contumaz lectora y una persona curiosa por el saber y el aprendizaje, pese a lo cual para elaborar sus ensayos o investigaciones, se documenta, como ella misma explica en sus propias obras ensayísticas y como se refleja por las referencias a diversas fuentes de información (por ejemplo, sus ensayos *El cuento de nunca acabar* y *Desde la ventana*); y por otra parte, el tratamiento y el tono no dogmático, sino sencillo, basado en la experiencia propia, en ejemplos, etc., incluso conversacional, con el que escribe dichas obras. Por ejemplo, asegura que no fue capaz de escribir una monografía ordenada, clara y concisa, ni con ojos asépticos, “pero me resisto a arrepentirme de ello, aunque pague las consecuencias el ritmo, no precisamente monocorde, de este trabajo, ritmo resultante de sus quebraduras internas y de mis escapadas por los cerros de Úbeda. Algunas veces solo de excursión por Úbeda y sus cerros se encuentra, a través de la confusión, algún cabo de coherencia y de orden. El orden de este trabajo, si tiene alguno, no es extrínseco a él ni se deriva de los esquemas previos: es lo que quiero decir”. (Martín Gaité, Carmen: “Exordio preliminar”, en *Usos amorosos del dieciocho en España*, Barcelona, Anagrama, 1994, pág. XVI). La autora suele usar la expresión de irse por los cerros de Úbeda para referirse a sus divagaciones, los “parentescos” de unos temas y otros, etc. Como ella misma explica, es un rasgo distintivo de la escritura femenina.

²⁵⁸ Martín Gaité, Carmen: “La mujer en la literatura”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág.

325.

²⁵⁹ *Ibidem*, págs. 325-326.

narrar algo con su propia voz y a escribir desde ellas mismas, desde su peculiar experiencia y entraña de mujeres (lo cual, por desventura para las letras, ocurre bien pocas veces), descubren el universo a una luz de la que el ‘hombre-creador-de universos-femeninos’ no tiene ni la más ligera idea. Una luz diferente y abismal, como una gruta submarina”.²⁶⁰

Según Martín Gaité, la condición femenina determina y condiciona algunas peculiaridades en el proceso de creación literaria y en la actitud frente a la lectura; por ejemplo, la soledad, la ensoñación, el ensimismamiento y el aislamiento son más proclives en la mujer tentada por la literatura, circunstancias ideales para enfrentarse a la escritura y para leer.

Y quiero destacar, aunque luego vuelva sobre ello, la importancia de la soledad asumida voluntaria y orgullosamente como un rasgo de matices peculiares en la mujer tentada por la llamada de las letras. Una tendencia al aislamiento, al ensimismamiento y a la ensoñación previa a cualquier proyecto de futuro, y que ya se acusa en esas niñas de mirada perpleja a quienes los mayores reprochan estar siempre “en Babia” o “en las nubes” cuando les dan un recado concreto formulado en lenguaje inteligible y que sin embargo a ellas les suena a chino... Desde ese descalabro y con los huesos magullados, la niña que viajaba por las nubes alza una dolida mirada de lógica incomprensión hacia el lenguaje de los recados y los avisos que pretenden enjaularla nuevamente en las celdas de lo cotidiano.²⁶¹

También como ocurre en la infancia, las escasas fronteras entre la realidad y la vida se manifiestan más explícitamente en la mujer escritora, sobre todo, en su niñez, como le ocurrió a la propia autora.

Ninguna mujer que decide coger la pluma ha dejado de sentir antes, casi siempre desde la primera infancia, una cierta incapacidad para distinguir el mundo de los

²⁶⁰ Martín Gaité, Carmen: “Una niña rebelde”, en *Agua pasada*, Barcelona, Anagrama, 1993, pág. 218. Respecto a estas palabras, en la antología *Traer a cuento* se asegura: “Nuestra escritora asume esa herencia del ‘modo femenino’ y lo traslada a sus libros: no se trata de hacer literatura feminista, sino de reclamar la atención del lector sobre una manera de decir. (...) Sus libros (todos ellos, no solo los narrativos) resultan un buen ejemplo de ese modo femenino de escribir, que, por terminar regresando al plano estilístico, se manifiesta también en la selección del léxico”. (Martín Gaité, Carmen: “Introducción”, en *Traer a cuento*, edición de Julián Moreiro y coordinación de Amparo Medina-Bocos y Esperanza Ortega, León, Edilesa (Junta de Castilla y León), Colección Vuelapluma, 2002, pág. 21).

²⁶¹ Martín Gaité, Carmen: “La mujer en la literatura”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 327.

sueños del de la realidad. Y la reacción de rebeldía frente a lo establecido –que buscará necesariamente cauces de expresión– también se gesta en la infancia de la futura escritora con peculiar virulencia. (Mundo, por cierto, este de la infancia, evocado con mucha más frecuencia, perspicacia y pormenor en la literatura femenina que en la masculina. Lo cual algo querrá decir.) Decía que la futura inventora de vidas ajenas ha soñado mucho de niña y de adolescente, porque, en general, se ha sentido más oprimida y rodeada de prohibiciones que sus hermanos o amigos, ha tenido menos ocasiones de aventura. Y los suyos suelen ser sueños de fuga.²⁶²

Para ilustrar la idea anterior, Martín Gaité recurre a la autora de la novela *Cumbres borrascosas*. “Así, por poner un ejemplo bien significativo, Emily Brontë, introvertida, educada en los principios de la más rígida moral victoriana y que apenas salió de la desolada comarca de Yorkshire, transmite a su inmoral heroína Catherine Linton todos los sueños de transgresión, rebeldía y fuga que debieron de alimentar su propia infancia aprisionada, y que llegaron a cobrar tal grado de intensidad y pasión como para acabar casi al mismo tiempo con la vida de su criatura de ficción y con la suya propia”.²⁶³

La lectura ha facilitado la ensoñación y la escritura, como forma de evadirse y liberarse de la cotidianidad. “Ahora bien –asegura Martín Gaité–, estos sueños, tanto los de fuga real como los de fuga literaria, han sido alimentados en los sueños juveniles por la lectura asidua de novelas. También hoy, pero mucho más antes de la aparición del cine”.²⁶⁴ A su juicio, dos son los condicionamientos de los primeros síntomas de vocación literaria en una mujer: su actitud frente a la literatura, es decir, la manera en que hace suyo lo leído, y los modelos femeninos que refleja la ficción, que, por una parte, alimentan sus ensoñaciones, pero, por otra, los frenan.

Y comoquiera que en muchas de esas novelas se cuentan historias de mujeres cuyo modelo se nos está invitando a rechazar o a imitar, resultaría falso cualquier análisis sobre la narrativa femenina que no explore antes, aunque sea someramente, esos dos condicionamientos de los primeros síntomas de vocación literaria en una mujer: a) actitud frente a la literatura, es decir el modo en que recibe e incorpora a su vida lo

²⁶² Martín Gaité, Carmen: “La mujer en la literatura”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 327.

²⁶³ *Ibidem*, pág. 328.

²⁶⁴ *Ibidem*.

leído, y b) los diferentes modelos de mujer que se le dan a elegir como rectores de su comportamiento dentro de esas narraciones generalmente escritas por hombres, que, si por una parte alimentan los sueños y ambiciones de una mujer, por otra los frenan.²⁶⁵

En este sentido, la autora explica las dificultades, y el recelo, a las que se ha tenido que enfrentar la mujer durante siglos, incluso durante la postguerra, como lectora y escritora, una circunstancia que se refleja en la literatura clásica española.

Los caminos a explorar se ramifican una vez más si tenemos en cuenta que, dentro de la tipología convencional que la literatura ha venido poniendo en vigor desde la Edad Media hasta nuestros días para ensalzar o denostar a las mujeres, no está de ninguna manera ausente ese espécimen de “mujer lectora”, al que, por cierto, se le suelen adjudicar rasgos desdeñosos o caricaturescos. De tal manera que, incluso para entregarse al placer de la lectura, ha tenido que romper la mujer con el tabú ancestral que le desaconsejaba tal dedicación, en el mejor de los casos como una pérdida de tiempo, y en el peor como un vicio peligrosísimo que no podía acarrearle más que desviaciones nocivas para su verdadera condición, y generadoras, en casos extremos, de locura.²⁶⁶

En la literatura son frecuentes las referencias críticas a las lectoras. “Citas despectivas contra las mujeres que, saliéndose de los cauces propuestos para desempeñar su función de madres y esposas, osaron convertirse en ‘bachilleras’ abundan con tal profusión en nuestra literatura clásica que su enumeración resultaría interminable. Eran los padres, los maridos y los confesores los que vetaban el acceso de la mujer al mundo de la cultura escrita, y ya no se diga nada si se trataba de un universo novelesco”.²⁶⁷

Mi madre –nos cuenta Santa Teresa en el *Libro de la vida*– era muy aficionada a libros de caballerías; esto pesaba tanto en mi padre que se había de tener aviso a que no la viese. Yo me acostumbré también a leerlos, y parecíame no era malo gastar muchas horas del día y de la noche en tan vano ejercicio, a escondidas de mi padre. Era tan

²⁶⁵ *Ibidem*.

²⁶⁶ *Ibidem*, pág. 329.

²⁶⁷ *Ibidem*.

extremo lo que en esto me embebía que si no tenía libro, me parecía no tener contento.²⁶⁸

Durante siglos en España la práctica de la lectura por parte de las mujeres ha estado mal considerada. “Destaquemos de este párrafo la frase ‘a escondidas de mi padre’, pues a pesar de tratarse de un texto de hace cuatro siglos, cualquier mujer de mi edad (excepto las que tuviéramos la suerte de tener un padre como el mío) podrá recordar el recelo con que en la posguerra española se miraba a las adolescentes aficionadas a la lectura. La tendencia al retraimiento se veía como anormal, como poco ‘femenina’. Y en los consultorios sentimentales de la época, que manejé para la investigación de los usos amorosos de la posguerra, se pueden encontrar frases como esta.”²⁶⁹

Ahí estás, encerrada en casa toda la tarde con la “alegre” compañía de esos letárgicos libracos, mientras tus pobres amiguitas se desesperan viendo que no acudes al guateque prometido. ¡No las mires con esa cara de horror! Están hablando de moda y de la belleza de Peter Lawford. ¿Por qué no? ¿No las encuentras femeninas?²⁷⁰

Durante siglos la tendencia de la mujer por buscar la soledad y el retiro, condiciones indispensables para la lectura e imprescindibles en la creación literaria, ha sido considerada inadecuada por los condicionamientos sociales y por el papel asignado a la condición femenina.

La lectura requiere una concentración que incita al apartamiento y a la soledad. Mucho antes de haber leído yo el excelente ensayo de Virginia Woolf *Una habitación propia*, donde considera indispensable la conquista de una habitación propia para que una mujer se independice de interferencias ajenas y pueda dedicarse a leer y escribir, ya había intuido desde mi primera juventud el recelo que solía provocar la tendencia al aislamiento de una chica, motejada de “rara” en cuanto no se hallaba cómoda en los recintos prescritos por la educación gregaria. El “retiro” solo les estaba permitido a las monjas. Y para eso a las horas que mandaba la superiora. Pero una chica normal no podía ser tan rara como las monjas.²⁷¹

²⁶⁸ *Ibidem*, págs. 329-330.

²⁶⁹ *Ibidem*, pág. 330.

²⁷⁰ *Ibidem*.

²⁷¹ *Ibidem*.

Las escritoras más importantes del siglo XIX tuvieron dificultades para dedicarse a la creación literaria. “La misma Virginia Woolf, a pesar de haber abogado por el derecho de la mujer a contar con una habitación propia, reconoce en su ensayo *La torre inclinada*.”²⁷²

Orgullo y prejuicio, *Cumbres borrascosas*, *Villette* y *Middlemarch* fueron obras escritas por mujeres a quienes estaba vedada toda experiencia, salvo la que podían adquirir en un salón de la clase media. George Eliot tuvo que interrumpir su trabajo para cuidar a su padre. Charlotte Brontë dejaba la pluma para pelar patatas. Y comoquiera que la mujer vivía en la sala de uso común, rodeada de gente, estaba habituada a aplicar su mente a la observación y el análisis de los caracteres. Estaba preparada para ser novelista.²⁷³

Ya en la infancia y la adolescencia la mujer tentada por la literatura disfruta de su soledad y aislamiento, circunstancias idóneas para la ensoñación, la lectura y la escritura.

El sentido de los secretos que se desarrolla en la pubertad –me corroboró años más tarde Simone de Beauvoir en *El segundo sexo*– no hace más que crecer luego en importancia. La niña se encierra en una hosca soledad y se niega rotundamente a entregar a su entorno el “yo” oculto que ella considera su verdadero yo, y que, de hecho, es su primera creación novelesca. Es un personaje imaginario. Sueña con ser santa, escritora, duquesa, bailarina, y siempre esa maravilla singular que es ser ella misma. Esto es lo que querrá entregar algún día al ser amado. Siempre hay una gran diferencia entre esa heroína y el personaje que sus padres y hermanos reconocen. Ese secreto solamente se lo podrá otorgar a un desconocido. Es una incomprendida y sus relaciones consigo misma se vuelven apasionadas, se emborracha en su aislamiento, se siente diferente, superior.²⁷⁴

La soledad es una condición indispensable para escribir, tanto para el hombre como para la mujer,²⁷⁵ circunstancia vinculada a la libertad individual, de la que durante siglos la condición femenina no ha podido disfrutar en plenitud por los condicionamientos sociales.

²⁷² *Ibidem*, pág. 332.

²⁷³ *Ibidem*, págs. 332-333.

²⁷⁴ *Ibidem*, págs. 330-331.

²⁷⁵ *Ibidem*, pág. 331.

Lo que envidio –se quejaba María Bashkirtsef en su *Diario*– es la libertad de pasear sola, de ir y venir, de sentarme en un banco del jardín de las Tullerías. Esa es la libertad sin la cual no es posible llegar a ser una verdadera artista. ¿Creen ustedes que aprovecha una lo que ve cuando la acompañan, o cuando, para ir al Louvre, hay que esperar el coche, a la señorita de compañía y a la familia? Basta con ese fastidio estúpido e incesante, que encadena el pensamiento, para que las alas se plieguen.²⁷⁶

Pese a las dificultades que las escritoras del siglo XIX tenían para aislarse, consiguieron escribir. “El deseo de aislarse puede llegar a hacerse tan vehemente en una mujer que, cuando se ve contrariado, es de los que se crecen frente al obstáculo. Y la única forma de vencer el obstáculo es la de disimular esa crecida de marea, ocultarla a los ojos de quienes la pudieran vituperar, fingir, en suma, que se ha pactado con el obstáculo”.²⁷⁷

Así por ejemplo, en el seno de una sociedad tan puritana como la inglesa de principios del XIX, las hermanas Brontë, Jane Austen o George Eliot demuestran que el pacto con los inconvenientes puede ser una experiencia que redunde en literatura. Convirtiendo en incentivo lo que era condena, la vida cotidiana llega de esa manera a constituir una fuente de inspiración para la mujer extraordinaria, que –como ha dicho Virginia Woolf– siempre vive a expensas de la ordinaria. No le da importancia al entorno familiar, porque lo tiene tan profundamente visto que no cree que tenga valor describirlo minuciosamente. Y es por esas vías por las que surge la literatura de interiores. Unos interiores donde siempre juega un papel fundamental la ventana, puerto de embarque para la fantasía femenina, como he analizado en mi ensayo *Desde la ventana*. Todo depende de la intensidad de la mirada que echa a volar a través del marco de esa ventana en las pausas del trabajo doméstico.²⁷⁸ La mirada prisionera abarca y profundiza, no se pierde detalle ni de lo de afuera ni de lo de dentro. Todo lo que la mujer extraordinaria logra entender e imaginar es a base de concentración, de obediencia a los límites de su prisión terrena.²⁷⁹

Precisamente, Martín Gaité encuentra en la novela de Emily Brontë una referencia a sí misma, a su situación, “al aludir a la araña tejiendo su tela en el

²⁷⁶ *Ibidem*.

²⁷⁷ *Ibidem*.

²⁷⁸ “En una palabra, la ventana ha tenido siempre para la mujer recluida en el hogar una doble función de compañía y consuelo en sus tareas domésticas y de espoleta para echar a volar su fantasía”. (Martín Gaité, Carmen: “Los incentivos de la ventana”, en *Desde la ventana. Enfoque femenino de la literatura española*, Madrid, Espasa Calpe, 1999, pág. 138).

²⁷⁹ Martín Gaité, Carmen: “La mujer en la literatura”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, págs. 331-332.

interior de un calabozo”.²⁸⁰ Esta es la cita a la que se refiere la autora: “Lockwood, el extranjero que va a aglutinar la narración de *Cumbres borrascosas*, hace en un pasaje de la novela un comentario muy significativo a este respecto: ‘Me doy cuenta de que la gente de estas latitudes adquiere sobre la gente de las ciudades una superioridad semejante a la que tendría una araña dentro de un calabozo comparada con una araña en una casa de campo a los ojos de quienes ocupan la vivienda (...) Aquí se vive más en serio, con mayor ensimismamiento y menos en la espuma de los cambios’”.²⁸¹ Para Martín Gaité, “no cabe duda de que tejó una tela resistente”.²⁸²

Volviendo al apoyo que la afición a la lectura proporciona a la mujer soñadora, “conviene dejar claro que, a partir del Siglo de las Luces, las diatribas contra la mujer ilustrada se fueron volviendo menos agresivas y más matizadas, hasta que a finales del siglo XIX los novelistas eran conscientes de contar con un público lector mayoritariamente femenino”.²⁸³

Y sin embargo el adjetivo de “novelera” que todavía se usaba mucho en mi juventud, entraña una condena moralista, como un intento de poner sobre aviso a la mujer fantasiosa, alimentada de literatura. No en vano toda la novelística de adulterio del siglo XIX, con *Madame Bovary* a la cabeza, nos presenta a heroínas burguesas que purgan con la desgracia la hoguera fugaz que las novelas encendieron en su fantasía, mujeres que se perdieron por soñar con vivir lo que habían leído.²⁸⁴

En un momento de esta novela, Gustave Flaubert describe a Emma Bovary mirándose en el espejo maravillada de la transformación operada en su rostro, después de entregarse a su primer amante. En ese instante se acuerda de todas las heroínas de los libros que había leído.²⁸⁵ “No olvidemos que unas

²⁸⁰ Martín Gaité, Carmen: “La mujer en la literatura”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 332; y “Los amores malditos”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 316. La autora se cita a sí misma, esta vez, sin variaciones entre las dos citas.

²⁸¹ Martín Gaité, Carmen: “La mujer en la literatura”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 332; y “Los amores malditos”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 316. La autora se cita a sí misma, esta vez, sin variaciones entre las dos citas.

²⁸² Martín Gaité, Carmen: “La mujer en la literatura”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 332; y “Los amores malditos”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 316. La autora se cita a sí misma, esta vez, sin variaciones entre las dos citas.

²⁸³ Martín Gaité, Carmen: “La mujer en la literatura”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 333.

²⁸⁴ *Ibidem*.

²⁸⁵ *Ibidem*.

páginas antes, Flaubert nos describe a Emma Bovary en su época de colegiala y cuenta cómo una solterona que se ocupaba de la ropa blanca del convento le prestaba de vez en cuando, y siempre a escondidas, alguna novela que traía en el bolsillo del delantal. A este personaje anónimo –por cuyo canal llegaron a la Bovary las primeras historias de amor que la trastornaron– le debe la literatura universal su fábula de adulterio más sonada. Durante seis meses, en el umbral que separa la infancia de la adolescencia, la fantasía de Emma se pobló de episodios folletinescos”.²⁸⁶

Todo eran amores, amantes, amadas, damas perseguidas que se desmayan en pabellones solitarios, postillones, caballos reventados en todas las páginas, bosques sombríos, cuitas del corazón, juramentos, sollozos, besos, barquillas a la luz de la luna.²⁸⁷

“Quiero llamar la atención sobre un detalle que considero especialmente revelador: Emma había recibido aquellos libros a escondidas y por mano de un traficante borroso, y también furtivamente los había consumido. Algo que insinúa un paralelismo con la adicción a las drogas o a los amores inconfesables”.²⁸⁸

Precisamente, el amor es el tema preferido de la lectora proclive a los sueños y la soledad en la primera juventud. “A la adolescente solitaria y soñadora, los libros que más le gustan, claro, son los que le cuentan historias de amor. Y a través de ellos reinventa un sentimiento que ensaya a tientas y que condicionará su comportamiento futuro, cuando encuentre al amante de carne y hueso. *Desde que una muchacha a los quince años lee su primera novela* –dice Stendhal–, *ya está esperando en secreto la llegada del `amor-pasión`*”.²⁸⁹

El amor es también uno de los temas más tratados en la narrativa occidental. “Precisamente en torno al amor-pasión se estructuran, a partir del

²⁸⁶ *Ibidem*, págs. 333-334.

²⁸⁷ *Ibidem*, pág. 334.

²⁸⁸ *Ibidem*, pág. 334.

²⁸⁹ *Ibidem*, págs. 334-335.

Romanticismo, los distintos tipos de heroínas ofrecidas a la mujer lectora, ya que más de la mitad de las novelas del mundo están basadas en los problemas provocados por ese sentimiento que, según Denis de Rougemont, es una creación literaria de Occidente. (...) queda apuntada la contradicción existente entre la exaltación del amor novelesco y la condena de la mujer `novelera´. Es un tema del que me he ocupado cumplidamente en mi libro *Desde la ventana*".²⁹⁰

Más de la mitad de las novelas escritas por hombres en el siglo XIX tiene por protagonista a una mujer que desde la rutina de su vida matrimonial sueña, apoyándose en modelos literarios, con vivir aventuras pasionales, nunca en tomar de verdad las riendas de su existencia como ser pensante. Flaubert, Chejov, Tolstói, Eça de Queiroz, *Clarín*, Pérez Galdós, Valera y otros tantos geniales buceadores del tedio femenino no proponen al problema más opción que la del adulterio. Opción capciosa y ambigua, por otra parte, ya que nunca dejaba de llevar moraleja la condena del sexo más o menos velada. Es decir, en estas historias ofrecidas a las lectoras y consumidas ávidamente por ellas, se multiplicaban los gérmenes del malestar y se reanudaba el mismo círculo infernal que consumía en el papel a madame Bovary, Ana Ozores o la Karenina, creando copias suyas en la vida real.²⁹¹

En este sentido, durante siglos, la literatura ha causado un impacto profundo en las mujeres, en especial, en determinadas épocas, como en el Romanticismo. Una influencia que también se ha producido posteriormente, aunque en menor medida, como ha quedado patente en algunas de las obras literarias más célebres y como vivió la propia escritora durante su infancia en Salamanca.

Es particularmente profundo, sobre todo a partir del Romanticismo, el impacto de la literatura en las mujeres. El adjetivo de "novelera" con que era costumbre calificar en Salamanca, siendo yo niña, a cierto tipo de mujeres que no se reconocían demasiado satisfechas en el seno de los argumentos rutinarios que formaban la trama de su vivir y aspiraban a contarse su vida de otra manera, me llevó a reflexionar sobre este fenómeno, porque no siempre se trataba de personas muy lectoras, como lo fueran madame Bovary o la Regenta, las dos grandes heroínas decimonónicas del

²⁹⁰ *Ibidem*, pág. 335.

²⁹¹ Martín Gaité, Carmen: "Mirando a través de la ventana", en *Desde la ventana*, Madrid, Espasa Calpe, 1999, págs. 46-47.

descontento matrimonial, que purgaron con la desgracia la hoguera fugaz que las novelas dejaron en su fantasía. Y así la literatura por una parte las alimentó y por otra rescató su imagen para proponérsela a las mujeres futuras. A las señoritas noveleras que yo conocí en mi infancia no se las tachaba de tales porque leyeran muchas o pocas novelas, sino porque, en su deseo de escapar de la realidad, se adivinaban resonancias de aquellas otras heroínas de los libros que se perdieron por leer noveleras y soñar con vivirlas. Aquellas mujeres noveleras, que tanto inquietaban a la opinión bienpensante, crecían bajo la sombra luminosa de esas otras provincianas rebeldes y míticas, cuya herencia recogían sin saberlo.²⁹²

En resumen, “después de todo lo dicho, espero que se hayan ido perfilando algunos de los condicionamientos que confieren su peculiaridad a la escritura femenina, al menos hasta el siglo XX. Nacida como una excepción, se ve obligada a hacerse perdonar ese carácter excepcional, mediante justificaciones, encubrimientos o rodeos, lo cual añade un malestar al que ya supone buscar por escrito una expresión capaz de traducir los sentimientos enconados que se enseñorean del alma sometida a encierro”.²⁹³

A este malestar, reflejado muchas veces en la sutileza y dobles del estilo, es a lo que han bautizado como “ansiedad de autoría” Sandra Gilbert y Susan Gubar en su estudio sobre la literatura femenina del siglo XX *La escritora y el desván*. En nombre de este afán por recabar la aprobación masculina, las escritoras del pasado o bien trataban de copiar el lenguaje ordenado y lógico de sus precursores, o escondían su turbadora feminidad bajo pseudónimo masculino, o bien optaban por motejar su dedicación de “pensamiento presuntuoso” para decirlo con frase de Fernán Caballero.²⁹⁴

Respecto a la cita anterior, “el caso de Santa Teresa es más ilustrativo aún en cuanto el estilo resultante de este tener que dar una de cal y otra de arena. Obligada a desarrollar una serie de estrategias verbales para ocultar a la mujer insubordinada que llevaba dentro y esquivar el criterio de los ‘varones encapotados’ que le prescribían ciega subordinación, inventó, partiendo de

²⁹² Martín Gaité, Carmen: “El amor en la literatura y en la vida”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 218.

²⁹³ Martín Gaité, Carmen: “La mujer en la literatura”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 335.

²⁹⁴ *Ibidem*, págs. 335-336.

cero y creciéndose frente al obstáculo algunas de las más eficaces metáforas de la prosa castellana”.²⁹⁵

Es evidente que la condición de mujer ha determinado durante siglos la vocación creadora; por ejemplo, la ya citada Fernán Caballero, pseudónimo masculino tras el cual se ocultaba una mujer, Cecilia Böhl de Faber y Larrea, cuya posición aristócrata y social también condicionó su escritura.

Su vocación de escribir era indomable, pero se veía frenada por su condición de mujer y de mujer de alta alcurnia, temerosa de cuanto significara crítica o subversión. De esto se resienten sus novelas, la mayoría de las cuales, leídas hoy, respiran, a pesar de la corrección y aciertos de su estilo, esa ñoñería y palidez que caracterizó, más tarde, la llamada ‘novela rosa’. (...) Siempre se justificó de su vocación de escritora, de la que parecía avergonzarse, aun cuando no fuera capaz de desistir de ella, y en su correspondencia se acusan estas graves contradicciones de su espíritu, que jamás supo ni quiso librarse de las trabas de su condición femenina tradicional.²⁹⁶

Unos años después Rosalía de Castro, desde su tierra natal, aunque, consciente de su condición femenina, se atrevió, también en el siglo XIX, a denunciar las situaciones injustas de sus coetáneos: “Modesta y conforme siempre con su condición de mujer, no por eso dejó de clamar contra la injusticia y de solidarizarse con el infortunio de sus paisanos, que parecía sentir en su propia carne”.²⁹⁷

Una actitud vital que compartía con Concepción Arenal, también gallega, nacida una década antes que Rosalía de Castro, de la que Martín Gaité destaca que “toda su obra es una cruzada quijotesca contra la injusticia social, contra el dolor y la miseria”²⁹⁸ y cuyo “pensamiento puede vincularse al de Giner de los Ríos y los demás miembros de la Institución Libre de Enseñanza”;

²⁹⁵ *Ibidem*, pág. 336.

²⁹⁶ Martín Gaité, Carmen: “Feministas españolas del siglo XVIII”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, págs. 157-158.

²⁹⁷ *Ibidem*, págs. 161-162.

²⁹⁸ *Ibidem*, pág. 160.

sin embargo, su condición de mujer postergó el reconocimiento de su labor en su propio país.²⁹⁹

A pesar de que sus trabajos penalistas tuvieron mayor repercusión en el extranjero que en España, donde siempre persistieron los celos contra su condición de mujer, llegó a ser nombrada visitadora de prisiones por el gobierno, e inspectora de casas de corrección de mujeres. A finales de siglo ya sus trabajos se publicaban con encomio en las revistas de jurisprudencia y tenían gran repercusión. (...) Concepción Arenal fue una antorcha de amor a la humanidad, alumbrando los futuros caminos del feminismo en una España timorata, reaccionaria y misógina.³⁰⁰

La vocación escritora considerada como deseo de liberación de la realidad, y como expresión de desahogo, ha estado vinculada a la condición femenina durante siglos y, en la Historia reciente española, en la postguerra y los años cincuenta, en especial. Una circunstancia relacionada, según la autora, a la ventana, metáfora de las ansias de evasión y escape de la realidad, ya que permite, desde el interior, la visión del exterior sin ser visto. Precisamente esta actitud de la mujer ha sido censurada, durante siglos, por los escritores españoles.

En toda la literatura clásica española aparece con frecuencia un adjetivo hoy casi en total desuso, y que llama la atención por no venir nunca usado más que en género femenino: me refiero al de “ventanera”. Calificar a una mujer de ventanera aparece siempre una marcada carga de censura en los textos donde lo he encontrado reseñado. (...) Así las cosas, la ventana era un elemento tan ineludible como peligroso de transgresión. Y con razón, desde su mentalidad de carceleros suspicaces, recelaban de ella Luis Vives, Antonio de Guevara, fray Luis de León y tantos conspicuos varones incapaces de apresar el enigma del alma femenina, mantenida a ultranza como pájaro en jaula. Daban por supuesto que una mujer no podía asomarse a la ventana más que movida por un aliciente pecaminoso, para atender a los requerimientos de algún enamorado que inmediatamente ardería de pasión al verla o entreverla desde fuera. Que esa precisamente era la manera habitual que tenían los

²⁹⁹ *Ibidem.*
³⁰⁰ *Ibidem.*

hombres de proyectar su deseo, desde fuera, sobre la evanescente aparición de una imagen femenina, cuyo mecanismo interior se desestimaba.³⁰¹

Por la consideración de la ventana como elemento transgresor, “la interpretación de la conducta femenina se establecía con arreglo a cánones tan estrechos como para suponer que, cuando una mujer se asomaba a la ventana, no podía ser más que por mero reclamo erótico, por afán de exhibir la propia imagen para encandilar a un hombre. Se descartaba la posibilidad de que tal vez quisiera asomarse a la ventana para tomar el aire, para ver lo de fuera, y no para ser vista desde fuera. En otras palabras, no se le ocurría a nadie pensar que tal vez no fuera su cuerpo, sino su alma la que tuviera sed de ventana”.³⁰² La ventana, según la autora, permitía a la mujer soñar y vivir otra vida, a través de sus sueños, con lo que se liberaba, se evadía y huía de su propia realidad.

Pocos han reparado en la significación que la ventana tuvo entonces y ha tenido siempre para la mujer recluida en el hogar, condenada a la pasividad y la rutina. ¿Quién puede, sin embargo, ni ha podido nunca negarle a la mujer el consuelo de mirar por la ventana y de sacarle partido a los ensueños y meditaciones que puede acarrearle esta tregua en las tareas que tantas veces siente como agobiantes e insatisfactorias? La ventana es el punto de referencia de que dispone para soñar desde dentro el mundo que bulle fuera, es el puente tendido entre las orillas de lo desconocido, la única brecha por donde puede echar a volar sus ojos, en busca de otra luz y otros perfiles que no sean los del interior, que contrasten con estos.³⁰³

La autora alude a la ventana para referirse, en el ámbito literario, a la mirada. “Trasladando esta situación al campo de la experiencia literaria, podría decirse que si alguna diferencia existe entre el discurso de los hombres y el de las mujeres, radica en su particular enfoque –no siempre perceptible a primera vista–; en una localización más precisa y concreta que nunca olvida sus propios límites, sus puntos cardinales”.³⁰⁴

³⁰¹ Martín Gaité, Carmen: “Mirando a través de la ventana”, en *Desde la ventana*, Madrid, Espasa Calpe, 1999, págs. 48-50.

³⁰² *Ibidem*, págs. 50-51

³⁰³ *Ibidem*, pág. 51.

³⁰⁴ *Ibidem*.

La ventana condiciona un tipo de mirada: mirar sin ser visto. Consiste en mirar lo de fuera desde un reducto interior, perspectiva determinada, en última instancia, por esa condición ventanera tan arraigada en la mujer española y que los hombres no suelen tener. Me atrevo a decir, apoyándome no solo en mi propia existencia, sino en el análisis de muchos textos femeninos, que la vocación de escritura como deseo de liberación y expresión de desahogo ha germinado muchas veces a través del marco de una ventana. La ventana es el punto de enfoque, pero también el punto de partida.³⁰⁵

La ventana se encuentra en los espacios interiores, con los que la mujer mantiene una singular relación, originarios de su actitud inconformista, por ejemplo, entre las heroínas de la postguerra que la autora considera “chicas raras”, como Andrea, protagonista de la novela *Nada*, o algunos de sus personajes femeninos. Precisamente, el tema de las ataduras es una constante en su narrativa; así como la ventana y el hecho liberador de lanzarse a la calle.

El componente más significativo de estos brotes de inconformismo debe buscarse en una peculiar relación de la mujer con los espacios interiores. Y como consecuencia, con el grupo familiar que se solidifica y se defiende dentro de tales espacios. Una característica común a estas heroínas más o menos hermanas de Andrea, es la de que no aguantan el encierro ni las ataduras al bloque familiar que las impide lanzarse a la calle. La tentación de la calle no surge identificada con la búsqueda de una aventura apasionante, sino bajo la noción de cobijo, de recinto liberador. Quieren largarse a la calle, simplemente, para respirar, para tomar distancia con lo que de dentro mirándolo desde fuera, en una palabra, para dar un quiebro a su punto de vista y ampliarlo.³⁰⁶

Los personajes femeninos creados por la pluma masculina –resultan paradigmáticos, por ejemplo, Emma Bovary, Ana Ozores y Ana Karenina, como destaca Martín Gaité³⁰⁷ darán paso a principios del siglo XX a los seres de ficción creados por las propias mujeres, como Virginia Woolf, lo que significará la irrupción de un discurso femenino caracterizado por los siguientes aspectos: la exploración de su vida interior; su frecuente tono de estallido o desahogo, lo que ha repercutido en la búsqueda de un interlocutor; la reflexión sobre su propia identidad; la transformación de lo cotidiano en un hecho excepcional y

³⁰⁵ Martín Gaité, Carmen: “Reflexiones sobre mi obra”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 249; y *Desde la ventana*, Madrid, Espasa Calpe, 1999, págs. 51-52..

³⁰⁶ Martín Gaité, Carmen: “La chica rara”, en *Desde la ventana*, Madrid, Espasa Calpe, 1999, pág. 113.

³⁰⁷ *Ibidem*.

extraordinario, mediante la escritura; la desconfianza hacia el entendimiento como norma; la evocación de la infancia; el habla y la propia expresión femenina; una peculiar concepción del tiempo y un mundo fragmentario.

De todas maneras, es a principios del siglo XX cuando surgen en literatura figuras de mujer no creadas por un hombre ni exploradas bajo la falsilla propuesta por él. Y por primera vez el territorio desconcertante y caótico de la propia expresión verbal femenina empieza a ser tomado como modelo. Es la gran aportación de Virginia Woolf a las letras universales: elevar a lenguaje literario el habla de la mujer, incluyendo sus meandros, titubeos y distracciones. Lo cual indica explorar su vida interior, su experiencia del universo.³⁰⁸

La exploración del rico universo interior de la mujer y su particular expresión a través del lenguaje caracterizan también la creación literaria femenina. “‘Ligadas a la sustancia secreta de las cosas’ –ha escrito Simone de Beauvoir–, ‘y fascinadas por la singularidad de sus propias sensaciones, entregan su ardiente experiencia a través de adjetivos sabrosos e imágenes carnales. Por lo común, su vocabulario se destaca más que su sintaxis, pues se interesan más por las cosas que por la relación que existe entre ellas. No aspiran a una elegancia abstracta, pero en desquite sus palabras hablan a los sentidos’”.³⁰⁹

Junto a los anteriores rasgos, “otra característica del discurso femenino es su frecuente tono de estallido o desahogo, condicionado desde tiempo inmemorial –al menos en España– por el poco caso que han hecho los hombres a la conversación de las mujeres, lo cual ha redoblado en ellas la necesidad de encontrar un interlocutor”.³¹⁰

En nuestra literatura clásica, los maridos llaman a su propia mujer “oíslo”, sin duda por las muchas veces que ella deslizaría en sus conversaciones matrimoniales la muletilla “¿oíslo, mengano?”, como si le tirara de la manga. Algunos relatos orales de mujeres aún hoy no presentan finalidad práctica aparente, ni siquiera la de pedir consejo, como

³⁰⁸ Martín Gaité, Carmen: “La mujer en la literatura”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 336.

³⁰⁹ *Ibidem*, págs. 336-337.

³¹⁰ *Ibidem*, pág. 337.

ha advertido muy certeramente Rafael Sánchez Ferlosio en su ensayo *Las semanas del jardín*.³¹¹

Precisamente en su ensayo *Las semanas del jardín* Rafael Sánchez Ferlosio afirma sobre el tono de estallido o desahogo característico del discurso femenino, concretado en algunos relatos orales:

Y sin embargo, parecen exacerbadamente necesarios para la sedienta y exasperada narradora, relatos agonísticos, cargados de violencia y de pasión. Y pienso que ello se deba a que su situación no debe permitirles otras vías de descarga que las de la palabra; en ella despliegan, pues, todas las tensiones y el esfuerzo de su guerra interior y con el mundo, de suerte que más que hablar uno diría que verdaderamente actúan (...), actitud tan lejana a la demanda de piedad, de consejo o de socorro que nos hacen sentir cualquier palabra o gesto compasivo como la más torpe e inoportuna de las respuestas, como si hubiéramos sido llamados a ser testigos no ya de una derrota sino de una victoria.³¹²

La mujer como escritora ha conseguido un discurso propio, basado en la retahíla, lo fragmentario, así como en la reflexión sobre su propia identidad, entre otros aspectos. “Y una victoria supone en realidad el hecho de que la mujer se haya lanzado a aprovechar literariamente este sistema de la retahíla apasionada para reflexionar sobre su propia identidad, procediendo por asociaciones libres y aparentemente deshilvanadas, como una innovación estética que ha llevado a cabo sin darse cuenta, simplemente a base de ir desechando un viejo perjuicio: el que la obligaba a probarse a sí misma y a los demás que sabía escribir con arreglo a los cánones tradicionales de la escritura correcta. Ahora no se necesita probar nada ni anhela ser catalogada, más bien, si es sincera, rechaza cualquier tipo de comparación”.³¹³

En este sentido, la profesora Ciplijauskaitė ha escrito: “La dificultad de precisar lo que es el estilo femenino estriba en el hecho de que las autoras mismas se resisten a catalogar sus procedimientos, aduciendo que el logocentrismo es una actitud eminentemente masculina y procediendo más

³¹¹ *Ibidem*.

³¹² *Ibidem*.

³¹³ *Ibidem*, págs. 337-338.

bien por negación. Incluso sus escritos teóricos son personales y no pocas veces emocionales, sin formulación normativa”.³¹⁴ Martín Gaité, que se documentaba antes de escribir sus ensayos, sin embargo, traduce o explica con sus propias palabras la cita anterior: “Esta observación que encuentro muy acertada, tiene que ver con el hecho de que la mujer, inmersa tradicionalmente en el mundo de lo cotidiano, ha decidido explorarlo en sus novelas. Y pocos terrenos limitan más lo resbaladizo y lo caótico. Se trata de acontecimientos que llueven a la vez, se mueven simultáneamente y requieren simultánea atención, aunque sean de naturaleza dispar. Nada más difícil que armonizarlos y orquestar ese mundo que se sucede sin aparente huella”.³¹⁵

Cuando yo era pequeña –he escrito en *El cuento de nunca acabar*– había un número muy típico de circo: el del chino de los platos. Tenía que hacer bailar muchos en el aire impulsándolos con el mismo palito, y que no se parara ninguno ni se le cayeron tampoco al suelo porque se le rompían. La vida es como la labor del chino de los platos, atender a todos a la vez y a cada uno. Sí, claro que con uno solo sería más fácil, pero nos ponen muchos, y todos se mueven.³¹⁶

La exploración de la cotidianidad por las mujeres escritoras es otra de las particularidades de la creación literaria femenina. “La repesca de momentos significativos o excepcionales en el seno de ese magma de lo cotidiano es a veces tan difícil que solamente puede ser expresada mediante la confesión de los escollos que se oponen al logro. Así en su libro *Momentos de vida*, declara Virginia Woolf.”³¹⁷

Estos son algunos de mis primeros recuerdos. Pero sin duda desorientan, porque las cosas que uno no recuerda pueden ser las más importantes (...) Cuando me he puesto a escribir una novela, me he tropezado con este mismo problema; cómo describir lo que yo llamo para mi gobierno “no estar”. Cada día incluye muchos más momentos de “no estar” que de “estar”. Una gran parte del día se vive inconscientemente. Se pasea, se come, se ven cosas, se prepara la cena, se apuntan recados, se lava (...) Cuando el

³¹⁴ *Ibidem*, pág. 338.

³¹⁵ *Ibidem*.

³¹⁶ Martín Gaité, Carmen: “La mujer en la literatura”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 338. La autora se cita de nuevo a sí misma, esta vez, utiliza una cita de *El cuento de nunca acabar*.

³¹⁷ Martín Gaité, Carmen: “La mujer en la literatura”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 338.

día se da mal, la proporción de “no ser” ha sido mucho mayor. A veces el día entero se ha hundido en el “no ser”.³¹⁸

La vida cotidiana, por su propia naturaleza, favorece un tipo de discurso singular. “Una escritora de nuestro tiempo, y por cierto espléndida, Rosa Chacel, que se resistía siempre a que su escritura se encasillase como ‘femenina’, señalaba, sin embargo, en alguno de sus escritos la ineficacia de la palabra filosófica frente al caos, que se resiste a ser penetrado. En el titánico combate entablado por una mente implacable y el narrador masculino de su novela más ambiciosa, titulada precisamente *La sinrazón*, tiene que reconocer ‘la dificultad de traer a la luz los acontecimientos que llenan la vida, subyacentes, difusos, rebeldes a todo deslinde porque su acción es inhibitoria’”.³¹⁹

La desconfianza del entendimiento como norma es otro rasgo distintivo del discurso femenino. “En el fondo, la mayor diferencia entre el discurso masculino y el femenino (lo cual da, por cierto, pie a muchas de las discusiones apasionadas que luego, a veces, recogerá la literatura) estriba en que un hombre, en un nivel de inteligencia parecido al de la mujer con quien discute, no se resigna a no entenderlo todo, a base de una clasificación por temas que en su mismo empeño de imponerse dialécticamente puede resultar artificial. Ella, en cambio, desconfía muchas veces del entendimiento como norma”.³²⁰

“No entender” era tan vasto –dice Clarice Lispector en *El libro de los placeres*– que sobrepasa cualquier entender. Entender era siempre limitado... No se trataba de un ‘no entender’ como el de los pobres de espíritu. Lo bueno era tener una inteligencia y no entender. Era una bendición extraña como la de padecer locura sin ser demente.³²¹

La idea anterior enlaza con la particular concepción del tiempo de la mujer escritora, así como de su singular mundo fragmentario. “Este reino del ‘no entender’ se infiltra casi imperceptible en todas las sensaciones que la mujer, más tarde, a la luz de una inteligencia cultivada, trata de rescatar junto

³¹⁸ *Ibidem*, pág. 339.

³¹⁹ *Ibidem*.

³²⁰ *Ibidem*.

³²¹ *Ibidem*, págs. 339-340.

con el tiempo ‘ido’ que se desliza sin sentir, un tiempo artero, confuso, histórico”.³²²

Las mujeres, en suma, tendemos a evocar un tiempo donde aparentemente no ha pasado nada, dentro del cual es como si hubiéramos crecido sin darnos cuenta. De ahí, tal vez, la tendencia a evocar con tintes mágicos el jardín perdido de la infancia, donde la niña aún se sentía libre, porque no había pactado con la rutina. La escritura femenina alude a un mundo fragmentario que, según metáfora de Natalia Ginzburg, nunca podrá quedar reflejado en un espejo de cuerpo entero, sino en añicos de espejos rotos, un mundo de vislumbres en cada uno de los cuales ya está la esencia de otra cosa, cortes colaterales en una realidad que se nos escapa continuamente.³²³

Esa descripción sobre la creación literaria femenina, caracterizada por aludir a un mundo fragmentario, define también la escritura de Carmen Martín Gaité, rasgo distintivo que se encuentra no solo en sus propios textos mediante metáforas como “hilar la vida” y “atar cabos”, y alusiones a los espejos, sino también a través de las frecuentes referencias a la obra de otras creadoras con las que comparte estas inquietudes. Así, en el prólogo de la primera edición de *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas*, una selección de artículos publicados en diversas revistas, la autora destaca que su origen y tema central es la desazón femenina.³²⁴

La peculiar concepción del tiempo y el mundo fragmentario, que caracterizan el discurso femenino, se reflejan también en la escritura de la autora brasileña Clarice Lispector, de quien destaca estas palabras, publicadas en el prólogo a su libro póstumo *Un soplo de vida*:

Yo escribo como si fuera para salvar la vida de alguien. Probablemente mi propia vida. Tengo miedo de escribir, es tan peligroso. Quien lo ha entendido, lo sabe. Peligro de revolver en lo oculto –y el mundo no está a flor de agua, está oculto en sus raíces, sumergidas en las profundidades el mar–. Yo no hago literatura. Yo vivo el transcurrir

³²² *Ibidem*, pág. 340.

³²³ *Ibidem*. En la novela *Nubosidad variable* se incluye al inicio una cita muy similar de Natalia Ginzburg, del preámbulo a *La città e la casa*, relacionada con la obra y con la forma en que el lector debe reconstruir la historia. (Martín Gaité, Carmen: *Nubosidad variable*, Barcelona, Anagrama, 1996, pág. 9).

³²⁴ Martín Gaité, Carmen: “Prólogo a la primera edición”, en *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas*, Barcelona, Destino, 1982, pág. 8.

del tiempo. Existir me da a veces tal taquicardia. Tengo miedo de ser yo. Escribo para liberarme de la carga difícil de que una persona sea ella misma. Y no soporto lo cotidiano. Debe de ser por eso por lo que escribo.³²⁵

Además, otra particularidad de la mujer como escritora es su facilidad para expresarse y comunicarse mediante el género epistolar, la carta,³²⁶ en especial, en asuntos amorosos, “la actividad de escritura más inmediata”. “Y es verdad que el amor, ya sea divino o humano, puede considerarse como uno de los principales acicates de la escritura femenina”.³²⁷

O bien para ensalzar las ansias de libertad que hace concebir o para reflexionar sobre sus contradicciones y laberintos, la mujer prisionera del amor, solo cuando lo convierte en palabra empieza el salir de su cárcel.

Pocas cartas de pasión se conservan escritas por mujeres reales, porque hasta las de la monja portuguesa sor Mariana Alcoforado se duda si fueron auténticas o un artificio literario, excelente, por cierto, caso de que lo fuera. Pero eso no quiere decir que a lo largo de la historia no se hayan escrito muchas.³²⁸

El amor, como motivación de la escritura femenina, se refleja en el género epistolar, precedente de la creación literaria para las mujeres. “Sin duda que la forma epistolar ha debido ser para las mujeres la primera y más idónea manifestación de sus capacidades literarias. Con quien más gusta hablar de las tribulaciones del alma es con el causante de esas tribulaciones, a quien se supone interesado por recibir una respuesta más florida que la del rechazo o un conciso ‘amén’. Pero si desaparece o no ha existido nunca ese ‘tú’ ideal receptor del mensaje, la necesidad de interlocución, de confidencia, lleva a

³²⁵ Martín Gaité, Carmen: “La mujer en la literatura”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, págs. 340-341. En su novela *Irse de casa* incluye una cita de Clarice Lispector, acorde con la obra: “Un tapiz consta de tantos hilos que no puedo resignarme a seguir uno solo; mi enredo proviene de que una historia está hecha de muchas historias. Y no todas puedo contarlas”. (Martín Gaité, Carmen: *Irse de casa*, Barcelona, Anagrama, 1998, pág. 9).

³²⁶ “Nunca hallan en el hombre amado al interlocutor. En su soledad, hacen de la carta o del diario su interlocutor que, si bien callado, acepta de buen grado el divagar de su mente, el vuelo de su fantasía, o el estallido de sus sentimientos contenidos. Martín Gaité indica lo propicios que le han resultado siempre a la mujer el diario y las epístolas, formas en las que se encauza su capacidad creativa”. (Martinell Gifre, Emma: “Prólogo” a Martín Gaité, Carmen: *Desde la ventana. Enfoque femenino de la literatura española*, Madrid, Espasa Calpe, 1999, págs. 9-10).

³²⁷ Martín Gaité, Carmen: “Buscando el modo”, en *Desde la ventana. Enfoque femenino de la literatura española*, Madrid, Espasa Calpe, 1999, pág. 58.

³²⁸ *Ibidem*, págs. 58-59. Precisamente, tradujo y prologó este libro: Guilleragues, Gabriel Joseph de Lavergne y Alcoforado, Mariana: *Cartas de amor de la monja portuguesa Mariana Alcoforado*, Barcelona, Círculo de Lectores, 2000.

inventarlo. O, dicho, con otras palabras, es la búsqueda apasionada de ese `tú´ el hilo conductor del discurso femenino, el móvil primordial para quebrar la sensación de arrinconamiento”.³²⁹

La distinta condición y esencia femenina, y su papel en la sociedad y en el mundo, respecto a la masculina, se reflejan también en la literatura. En un sutil tono de denuncia, respecto a las viejas-excepción, la autora comenta: “Diré de antemano que la mujer, más flotante en el mundo frente al hombre que manda, es también más capaz de perder su máscara de personaje autoritario o duro, y por consiguiente se elige con mayor frecuencia el tipo de vieja gaseosa o excéntrica, liberada con gozo de las ataduras y dispuesta a potenciar toda su inteligencia, a veces avasallada en otras etapas de su vida. Estos personajes, rodeados casi siempre de un halo de ternura y comicidad, han sido muy explotados no solo por la novela, sino también por el cine. Es bastante frecuente su aprovechamiento en las tramas policíacas”.³³⁰

El primer ejemplo que se nos viene a la cabeza es el de miss Marple, la popular criatura de ficción surgida de la pluma de Agatha Christie. Pero hay muchas variantes. Entre nuestro teatro contemporáneo se lleva la palma Miguel Mihura, y dentro de su extensa producción destacan las desternillantes viejecitas de *Maribel y la extraña familia* y *Melocotón en almíbar*. Ambas obras, por cierto, han sido protagonizadas recientemente por la inmortal Aurora Redondo, que nació con el siglo, y aún se sabe marcar un *rock and roll* en escena, otra vieja-excepción donde las haya.³³¹

Como a la propia autora, hay otros escritores que han creado, en sus obras literarias “viejas-excepción”. “Pero Miguel Mihura, como también Jardiel Poncela, había sido guionista de cine, y tal vez eso explique su predilección por estos tipos, ya que en el cine es donde han florecido de preferencia”.³³²

Recordemos, por poner solo algunos ejemplos, *Alarma en el expreso*, de Hitchcock (1937), donde Dame May Robinson hacía un papel inolvidable; *Arsénico por compasión*, de Frank Capra (1946), con un estupendo guion de Robert Riskin,

³²⁹ *Ibídem*, pág. 59.

³³⁰ Martín Gaité, Carmen: “Los viejos en la literatura”, *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 419.

³³¹ *Ibídem*.

³³² *Ibídem*.

inspirado en una obra de teatro de Joseph Kesserling; *El quinteto de la muerte*, dirigida por A. Mackendrick, en 1956; y sobre todo *Harold y Maude* (1971), donde Ruth Gordon immortaliza a una vieja de ochenta años que monta en moto, increpa a la policía, vive en un vagón de tren convertido en apartamento acristalado y bohemio y consigue despertar un amor apasionado en un chico introvertido y conflictivo de diecinueve años, que no parará hasta casarse con ella.³³³

2.1.9. Literatura y cine

La presencia del cine en las obras ensayísticas de Carmen Martín Gaité, así como en las literarias, es constante, lo que refleja su pasión por este arte y evidencia las mutuas influencias entre cine y literatura. Así, la influencia del cine en la creación literaria era evidente en la generación de escritores a la que pertenece Martín Gaité, en especial, en los inicios.

Cuando yo empecé a publicar cuentos, a principios de la década de los cincuenta, los jóvenes picados por el aguijón de las letras no entendíamos de cine, pero íbamos mucho al cine, muchísimo. Y aquel mundo en blanco y negro que desplegaba al fondo de la sala oscura sus paisajes y conflictos, además de encandilarnos y aislarnos del otro en colores de la calle, nos proponía insensiblemente ese extraño pacto con la pantalla, donde abarcar más de lo que se ve forma parte de un código de sobreentendidos al que íbamos prestando adhesión sin darnos cuenta y que condicionaba nuestra forma de percibir después lo consabido. Aquella mirada oblicua y fragmentaria de la cámara no suplantaba a la nuestra pero la iba complementando. Lo más significativo para mí –ahora que caigo en la cuenta– es que aquel trasvase o confluencia de aguas tenía lugar en un terreno no maleado por el prejuicio. Es decir, ni nos defendíamos de las posibles consecuencias de aquel influjo ni nos disponíamos conscientemente a aprovecharlo. Todos nuestros poros estaban abiertos a él, lo que pasa es que no nos enterábamos. Y desde nuestra incipiente más o menos ambiciosa vocación de novelistas, aprendíamos cine, se infiltraba el cine en nuestro quehacer. Se trataba de un aprendizaje, deleitoso e insensible, como el de los primeros amores.³³⁴

³³³ *Ibidem*, págs. 419-420. Homenaje a esta tradición es, por ejemplo, Gloria Star, la abuela de la niña de su novela *Caperucita en Manhattan*.

³³⁴ Martín Gaité, Carmen: "Reflexiones en blanco y negro (*Academia. Revista del Cine Español*, núm. 12, octubre de 1995)", en *Tirando del hilo* (artículos 1949-2000), Madrid, Ediciones Siruela 2006, págs. 500-501.

La influencia del cine en la literatura se encuentra en numerosas obras literarias. Por ejemplo, la novela de Antonio Muñoz Molina titulada *El invierno en Lisboa*, en la que son evidentes los modelos literarios amorosos en que se basó el cine negro estadounidense, lo que demuestra también la mutua influencia entre el cine y la literatura.

Alimentada deliberadamente por los paradigmas literarios que puso en circulación el cine negro americano, es muy difícil que el lector de este excelente texto no esté sintiendo resonar bajo sus páginas el fugaz e intenso idilio que vivieron Humphrey Bogart e Ingrid Bergman en *Casablanca*. Tanto Biralbo, pianista de jazz, como Lucrecia, una aventurera implicada en negocios sucios, son personajes nómadas, sin huellas, a quienes une precisamente no solo su desarraigo sino un rechazo a hacer retórica del mismo.³³⁵

El cine, como la literatura, proporciona patrones de comportamiento, alimenta los sueños y, sobre todo, facilita la creación de imágenes y conceptos de la vida, como el amor y la muerte.

El cine nos enseñó a mirar las cosas de una determinada manera, nos proporcionó patrones de comportamiento, alimentó nuestros sueños y sobre todo contribuyó a fijar en las conciencia nociones asociadas desde la primera edad a las imágenes en blanco y negro que nos suministraba. José Luis Borau dice siempre que si no hubiéramos visto besarse y morir a los actores en la pantalla, los conceptos de amor y muerte habrían entrado en nuestra cabeza de otra manera.³³⁶

La relación entre cine y literatura se puede tratar desde otra visión: la aportación del espectador a la película, actitud similar a la del lector sobre el libro leído. “Pero también me parece muy curioso otro ejemplo de trasvase a la inversa: la aplicación del comentario personal como añadido indispensable a lo contemplado en pantalla. Me refiero a la costumbre de *contar una película*”.³³⁷

Yo tenía una amiga en Salamanca, Teresa Fernández, especializada en este tipo de resúmenes. Nos poníamos a pasear por la Plaza de los Bandos, yo le pedía:

³³⁵ Martín Gaité, Carmen: “El amor en la literatura y en la vida”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 220.

³³⁶ Martín Gaité, Carmen: “Cine y literatura”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 229.

³³⁷ *Ibidem*, pág. 230.

“cuéntame una peli”, y ella arrancaba sin dudar: “Iba la Shirley Temple, chas-chas, tan contentita...” Tan propagado estaba entre mis amigos de mi primera juventud este hábito de resumir los argumentos cinematográficos a través de una narración mejor o peor aderezada, que en *Primer Plano*, una revista de los años cuarenta dirigida por Adriano del Valle, existía una sección fija titulada “La película que ha visto ayer Cándida”, donde una mujer de pueblo, en un lenguaje coloquial presidido por el pasmo, iba hilvanando su versión de *El caballero del antifaz*, *Torbellino* o *La octava mujer de Barbazul*. Esta Cándida era la periodista Sofía Morales, que luego se dedicó a la pintura.³³⁸

Como la literatura, el cine no solo proporciona patrones de conducta y refleja la vida, sino que también permite soñar. “En cuanto al pasto que el cine ha suministrado a los sueños, el tema daría para diez tesis doctorales. Pero no me refiero solo a los sueños de futuro, sino a las imágenes del subconsciente. Yo cuando estoy dormida suelo viajar por espacios que muchas veces al despertar reconozco como herencia del cine”.³³⁹

Son evidentes las mutuas dependencias e influjos entre literatura y cine,³⁴⁰ sin embargo, ambos se distinguen por su forma de contar las historias. La propia autora experimentó este hecho cuando Miguel Picazo dirigió, para televisión, la adaptación cinematográfica de su novela *Entre visillos*, escrita quince años antes:

Aunque no intervine directamente en el guion, más que para corregir algún diálogo, ya me di cuenta de que tenía razón Julia Ruiz, mi personaje de ficción: había que cambiar mucho. Y sobre todo contarlos de otra manera, porque entre la literatura y el cine hay unas relaciones familiares un tanto raras, donde los papeles de madre e hijo se intercambian, a ratos manda uno más que otro, los implicados, aunque puedan llevarse bien, no siempre están exentos de riñas.³⁴¹

En ese sentido, la principal diferencia entre cine y literatura es el lenguaje que utiliza cada uno de ellos. Por ejemplo, el cine no se expresa únicamente a través de la palabra, como hace la literatura, sino que, sobre

³³⁸ *Ibidem*.

³³⁹ *Ibidem*, págs. 230-231.

³⁴⁰ *Ibidem*, pág. 226.

³⁴¹ *Ibidem*, págs. 226-227.

todo, se comunica mediante la imagen. La propia autora lo aprendió durante sus colaboraciones como guionista para películas y series televisivas. Por ejemplo, durante su colaboración en la creación del guion de la serie de TVE titulada *Celia*, junto con su director, José Luis Borau. “De todas maneras, yo tardé muchos años en darme cuenta de las diferencias reales entre los lenguajes literario y cinematográfico, así como de las servidumbres de este último. En un relato fantástico, si quieres hablar de un dragón, te basta con las dotes imaginativas que Dios te haya dado, un bolígrafo y un cuaderno de argollas. Pero si quiere sacar un dragón en una película, lo primero que pasa es que cuesta mucho más dinero”.³⁴²

Recuerdo que tras la lectura conjunta de los libros de Elena Fortún *Celia, lo que dice*, *Celia en el colegio* y *Celia en el mundo* entresacamos los episodios más significativos y los fuimos incorporando a un argumento más estructurado. José Luis iba haciendo la escaleta de cada episodio y me la iba pasando a mí para que elaborara el guion con los diálogos correspondientes. Cuando le llevaba estos deberes, no sufría nada, era un gozo, pero no siempre porque le gustara y dijera amén, sino por los comentarios tan inteligentes a que daba lugar aquella tertulia, de la que siempre sacaba en consecuencia que sobraban palabras. Me decía: “Es una pena, porque está muy bonito, pero aquí basta con que Celia abra el abanico y suspire.”³⁴³

En ocasiones, la autora identifica el cine con lo literario por ser ambos productos de la ficción; en consecuencia, las fronteras entre ambos son escasas. En alusión a Marilyn Monroe³⁴⁴ y su último trabajo cinematográfico, *Vidas Rebeldes*, en la que la actriz llevó a cabo el desdoblamiento propuesto por el director del filme y también esposo, Martín Gaité dice:

Pero sí querría insistir en un tramo de la historia donde lo literario y lo real se mezclan de forma asombrosamente novelesca, por el hecho de haber sido Arthur Miller, el último marido de la estrella, el artífice de la más emocionante novela cinematográfica que sobre ella se conserva. Me refiero al desdoblamiento que Arthur Miller le sugirió a

³⁴² *Ibidem*, pág. 231.

³⁴³ *Ibidem*, pág. 233.

³⁴⁴ Martín Gaité confiesa su pasión por el cine desde joven, por ejemplo, en un artículo cuyo título está dedicado a la actriz estadounidense. “Marilyn en Los Ángeles y yo en Salamanca nos escapábamos al cine a la menor ocasión; vivíamos en el cine, soñábamos en el cine, llorábamos en el cine y, al salir del local, la vida era oscura y vacía”. (Martín Gaité, Carmen: “De madame Bovary a Marilyn Monroe”, en *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas*, Barcelona, Ediciones Destino, 1982, pág. 143).

su mujer al escribir para ella el guion de *The Misfits* (*Vidas Rebeldes*), película que, como es sabido, se rodó en 1960. El espectador actual de esta película va de antemano predispuesto a la emoción porque sabe que va a ver las últimas interpretaciones que hicieron en su vida Clark Gable, Montgomery Cliff y Marilyn Monroe. Y así, la muerte y el peligro que se ciernen en el celuloide sobre Gay Langland, Perce Howland y Roslyn Tabor, personajes unidos por su tiempo provisional, por el fracaso de sus vidas sin cobijo ni esperanza, se enfatiza mediante la consideración paralela de que los tres actores que encarnan la historia y que se unieron en un rodaje lleno de interrupciones y problemas motivados por su propio deterioro de seres humanos, estaban condenados a morir uno tras otro poco después de aquella ceremonia de despedida, donde al mismo tiempo estaban entonando un canto a la fugacidad del amor, a su provisionalidad.³⁴⁵

Como en la literatura, en el cine la realidad se convierte en material narrativo, de manera que este también confiere vida, por su carácter inmortal y eterno, que supera la muerte y lo efímero.

Nunca ha sido tan ella Marilyn Monroe como reencarnada en Roslyn Tabor, una mujer madura y desencantada, entregada a un desafío de perdedora que, por apoyarse en vivencias personales de Marilyn, confiere unos tintes absolutamente sobrecogedores y grandiosos a su interpretación.

Hay un momento en que Guido, uno de los personajes secundarios, encarnado en Eli Wallach, está mirándola fascinado mientras baila el *jitterburg*, tan ausente y presente, tan viva e irreal, tan provocativa y sonámbula, y le dice, haciéndose eco de lo mismo que están pensando todos los espectadores de la sala en ese momento: “Estás bendita por el don de la vida. Y vivirás para siempre.”

(...) Pero sigue habiendo cola para ver el reestreno de esta obra maestra del cine donde el amor fugaz se eternizó para siempre y donde ella misma, al entonar su canto del cisne, quedó para siempre rescatada de la muerte, resucitada en Roslyn Tabor, un regalo de amor literario del hombre que nunca acertó a amarla como ella exigía.³⁴⁶

El cine, como la literatura, abre brecha en la rutina de la vida cotidiana, por su capacidad de evasión; era así, sobre todo, hace años, como lo vivió la propia autora durante la postguerra española, antes de la llegada de la televisión a los hogares.

³⁴⁵ Martín Gaité, Carmen: “El amor en la literatura y en la vida”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 222.

³⁴⁶ *Ibidem*, págs. 222-223.

En la primera posguerra, cuando no existían ni barruntos del invento revolucionario que iba a meternos las imágenes en casa por la pequeña pantalla, ir al cine era la gran evasión, la droga cotidiana, y constituía una ceremonia que hoy ha perdido toda magia; tenía algo de excursión a parajes más o menos exóticos, donde se entraba a vivir por delegación una historia que abría brecha en la rutina de la propia existencia.³⁴⁷

Durante la postguerra se iba al cine con mucha frecuencia, al menos, ella y sus amigos escritores; sin embargo, se sentía lejano por el desconocimiento existente entonces del funcionamiento de la industria cinematográfica y por el distanciamiento entre los espectadores y los actores, por la falta de información sobre sus vidas privadas.

Veíamos mucho cine, sí, pero una de las razones de la lejanía era el desconocimiento. Solamente algunas revistas especializadas daban noticia de cómo funcionaba aquella industria tan complicada que alcanzaba a hacernos palpar como verdad algo que era fantasmagoría. Me refiero al desconocimiento de sus intersticios, de cómo funcionaba. Pero también, ¿cómo no?, a la distancia entre el consumidor de películas y aquellos actores que las protagonizaban.

Al contrario de lo que ocurre ahora, esos rostros que encarnaban a un vaquero, a un detective, o a Ana Karenina, en muy pocas ocasiones dejaban traslucir detalles de su vida privada, no bajaban de su Olimpo, parecían circular por el éter.

(...) En la primera posguerra española las chicas asiduas a locales de estreno poco sabíamos del dinero, las máquinas y los ayudantes que había que mover antes de que llegara a la pantalla aquel producto que nos arrancaba, en general, más lágrimas que risas.³⁴⁸

Las mutuas influencias entre cine y literatura, directores cinematográficos y escritores de ficción, son evidentes. Aunque las relaciones entre ambos no resultan fáciles,³⁴⁹ es patente la deuda de la literatura al cine.

³⁴⁷ Martín Gaité, Carmen: "Cine y literatura", en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 224.

³⁴⁸ *Ibidem*, pág. 225.

³⁴⁹ En un artículo la autora se queja del abuso del cine en las adaptaciones de obras literarias, por ejemplo, en la versión de la novela de Eça de Queiroz *El primo Basilio*: "En el maridaje, que por axioma se da como legítimo entre el cine y la literatura, se viene perfilando de forma cada día más alarmante un fenómeno contra el que nadie ha clamado todavía con la indignación suficiente: el del abuso de uno de los contrayentes, a expensas de la sumisión del otro. Los avasalladores intereses del cine –que simbólicamente podríamos considerar como el elemento macho– predominan de manera altiva y desconsiderada sobre los de la hembra, que, resignada al declive del prestigio, ha llegado a perder la conciencia de su superioridad y pasa por toda clase de humillaciones sin soñar siquiera en buscarse un abogado defensor. A pesar de ser ella quien aporta a esas nupcias la dote fundamental". (Martín Gaité, Carmen: "Abusos del cine sobre el cuerpo de la literatura. Reivindicación de Eça de Queiroz (*Diario 16*, 26 de septiembre de 1977), en *Tirando del hilo (artículos 1949-2000)*, edición de José Teruel, Madrid,

Siempre he pensado que la relación entre cine y literatura es como la del hijo y la madre, por muy unidos que estén, no siempre se llevan bien. A veces quieren imponerse uno a otro y se establece el conflicto. Yo creo que hoy el hijo quiere imponerse a la madre y en muchos escritores de hoy lo ha conseguido. Borau, del que he aprendido tanto, dice que si no hubiéramos visto determinadas películas, muchas de las novelas escritas en los últimos cincuenta años serían distintas, muy distintas. Incluso te digo más: de no ser por el cine, habría cosas que ni siquiera las habríamos pensado de la misma manera: la muerte y el amor, por ejemplo.³⁵⁰

2.1.10. El concepto de la literatura en la sociedad actual

La autora manifiesta su crítica hacia la concepción de lo fantástico en la sociedad actual y se muestra contraria a las opiniones que vaticinan el próximo ocaso de la literatura. En primer lugar, rebate la idea de que el origen de la escritura se deba al deber y la obligatoriedad; en este sentido, asegura que la literatura es una empresa lúdica y, por tanto, un fenómeno gratuito, de modo que el autor crea en busca de placer y motivado por el gusto por intervenir.³⁵¹

Otra de las razones invocadas por quienes auguran un próximo ocaso a la literatura es la que ya se contenía en el famoso axioma *nihil novum sub sole*,³⁵² escepticismo que parecería bastante justo y coherente si no estuviera invalidado por la demostración del poco peso que ha tenido para todos los hombres nacidos después de que se formuló, los cuales han seguido escribiendo impertérritos... Por eso hasta los hombres más lúcidos y conscientes del hondón de ruina y olvido a que está destinado su pretendido descubrimiento de hoy no pueden resistir a la tentación, cuando aparece (¿y en

Ediciones Siruela, 2006, pág. 27). Anna Mateu Mur asegura que, para Martín Gaité, "la ficción en la gran pantalla, como vemos, aparece ligada a sus recuerdos de juventud en provincias. El cine es una forma más de literatura, de contar historias, un disparador de la imaginación. Pero también hay algunas excepciones. El cine caerá en una visión negativa cuando a este lo mueva la industria cultural, el dinero y el consumismo. Cuando deje de pertenecer al 'ayer' y se sitúe en el 'actualmente', es decir, cuando sea víctima del progreso (...) Fruto de este progreso, el cine perderá otro de sus encantos. Martín Gaité añorará la atmósfera de la sala oscura frente al consumo del cine en casa, que suele estar entrecortado por constantes interrupciones cotidianas". (Mateu Mur, Anna: "El cine y la televisión en los artículos de prensa de Carmen Martín Gaité", en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, *Carmen Martín Gaité. Nuevas perspectivas*, núm. 52, enero-junio 2014, pág. 140).

³⁵⁰ Berasátegui, Blanca: "Es preferible equivocarse a callar", en *La Razón*, 24 de julio de 2000, pág. 29. Es la reproducción de la entrevista de *El Cultural* del 21 de marzo de 1999.

³⁵¹ Martín Gaité, Carmen: "La búsqueda de interlocutor", en *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas*, Barcelona, Destino, 1982, pág. 29.

³⁵² Este célebre axioma latino significa "No hay nada nuevo bajo el sol".

nombre de quién iban a resistirla?), de echar su cuarto a espadas en el juego más consolador que se haya inventado nunca, y que ellos reinventan al reemprenderlo.³⁵³

Martín Gaité es contraria a la idea del futuro ocaso de la literatura, que está basada en las dificultades de que la creación literaria pueda aportar alguna novedad. Sin embargo, después de que fuera pronunciada la máxima de *Nihil novum sub sole* muchos han sido los escritores que han continuado creando ficción, por su deseo de decir lo suyo, echar su cuarto a espadas; precisamente la particular forma de hacerlo distingue a cada creador. La propia autora lo reconoce, incluso, en alguna de sus obras. Así, lo escribe en el prólogo a su libro de ensayo *Usos amorosos de la postguerra española*.

Precisamente hoy, 20 de noviembre de 1985, cuando estoy redactando este prólogo en el apartamento de una Universidad americana, se cumple el décimo aniversario de la muerte del general Franco. Ya ha llovido y se ha secado el barro. Existiendo, como ya existen ahora, tantos estudios sociológicos y económicos, crónicas literarias, análisis, libros de memorias y novelas sobre el tema de la inmediata postguerra, se preguntará el lector que qué me mueve a mí, a estas alturas de la década de los ochenta, a hurgar en un asunto tan manoseado y sobre que todo parece estar dicho. Y sin embargo, nadie que emprende un trabajo, a despecho de tales reflexiones, puede dejar de pensar que lo que él va a decir no está dicho todavía, simplemente porque nadie lo ha dicho de esa manera, desde ese punto de vista.

Reconozco que es una arrogancia y una tozudez, pero el vicio de escribir siempre se alimenta, en última instancia, de esos dos defectos.³⁵⁴

La escritora censura, igualmente, el hecho de que la publicación de libros esté basada en el criterio de la moda y la actualidad. En alusión a los cuentos de Antoniorrobes que la autora leyó de niña, hace esta petición a la industria editorial, en la que subterráneamente se detecta un tono de censura:

El segundo móvil, y mucho más importante, es el de hacer un llamamiento a todos los editores que tengan un mínimo de olfato literario y de buena voluntad para con la indigencia mental de los niños de hoy, alimentados a base de subproductos miméticos,

³⁵³ Martín Gaité, Carmen: "La búsqueda de interlocutor", en *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas*, Barcelona, Destino, 1982, págs. 31-32.

³⁵⁴ Martín Gaité, Carmen: *Usos amorosos de la postguerra española*, Barcelona, Anagrama, 1998, pág. 15.

bazofia disfrazada de actualidad. Precisamente Antoniorrobes con su prosa da un mentís a los criterios erigidos en aras de la actualidad: él es moderno porque es perenne.³⁵⁵

Con frecuencia Martín Gaité, amante de los libros bien escritos, traducidos, e incluso, editados, como buena lectora, alude en sus críticas literarias a estos aspectos, en algunas ocasiones, con un tono censor, del que no escapa la industria editorial, en general, más atenta al mercado o al criterio comercial que a la calidad de las obras publicadas.

En el seno de este turbio tinglado de la industria cultural al uso, aún surgen de cuando en cuando –y es urgente saludarlos con esperanza– proyectos que no se atienen al oportunismo ni nacen del afán de adaptarse a las mediocres exigencias del mercado, limpios intentos a fondo perdido, voces audaces en el yermo.

Así, por ejemplo, la significativa intención del editor Jesús Munárriz (director de la fenecida editorial Ciencia Nueva) al inaugurar una nueva colección con la excelente traducción que él mismo ha llevado a cabo de las obras cumbres del romanticismo alemán, el *Hiperión* de Hölderlin, y poner luego bajo su advocación como homenaje a la olvidada grandeza de esta criatura literaria, los siguientes títulos de la serie: libros Hiperión. Es cierto que la alegría con que apruebo esta aventura y la emoción producida en mí por la relectura del *Hiperión* –que conocí hace años a través de una versión muy mala– se ven nubladas por una cierta incertidumbre acerca del porvenir de estos libros destinados al pasto de un público estragado por el sensacionalismo de los best-sellers de actualidad.³⁵⁶

La autora se muestra escéptica respecto al buen gusto de los lectores, como consecuencia de la tendencia mayoritaria de la industria editorial de publicar libros que respondan a criterios mercantilistas y su afán por la novedad y por los *best-sellers*. De hecho, Martín Gaité comenta en ocasiones el carácter oportunista y la escasa calidad o mediocridad de algunas obras, o incluso, colecciones que el sector editorial decide publicar.³⁵⁷ En una de sus críticas literarias afirma con valentía: “Que un libro tan soporífero e insípido haya

³⁵⁵ Martín Gaité, Carmen: “Mi encuentro con Antoniorrobes”, en *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas*, Barcelona, Destino, 1982, pág. 185.

³⁵⁶ Martín Gaité, Carmen: “*Hiperión*, o el amor esencial (*Diario 16*, 6 de diciembre de 1976)”, en *Tirando del hilo (artículos 1949-2000)*, edición de José Teruel, Madrid, Ediciones Siruela, 2006, pág. 63.

³⁵⁷ Martín Gaité, Carmen: “Juan Benet y la guerra civil (*Diario 16*, 20 de diciembre de 1976)”, en *Tirando del hilo (artículos 1949-2000)*, edición de José Teruel, Madrid, Ediciones Siruela, 2006, pág. 182.

llegado en siete meses a su tercera edición, a pesar de que cuesta (no digo vale, porque valer no vale ni un real) 875 pesetas, es un síntoma revelador de la mediocridad y el beaterío reinantes (...) Leerse por gusto el *Informe Hite* me parece una aberración comparable a la que supondría encandilarse con un tratado de labores de ganchillo, un breviario de jaculatorias o un libro de cocina donde solo se dieran, por ejemplo, recetas para preparar el besugo”.³⁵⁸

En este sentido, Martín Gaité es pesimista sobre la repercusión y transcendencia real de la literatura en la sociedad española contemporánea. Así lo explica en una entrevista publicada en 1995:³⁵⁹

Lo que un escritor como usted publica, ¿cree que repercute mucho en la sociedad?

No repercute tanto, creo yo. Esa es una ilusión vana que tenemos, en el sentido social de que las gentes se vuelvan distintas una vez que nos leen. Si pensáramos en eso no escribiríamos, la verdad, porque es una tristeza comprobar los resultados, ya que lo puede más es la inercia y la tibieza... Bueno, ya los has visto, para hablar no solo de literatura sino de televisión, en una serie como la de Celia que ha sido pionera y que a la gente le ha encantado, pues no quieren hacer la segunda parte. Y no sabe por qué, por burricie quizás, porque a la gente en el fondo, pues le gusta más “¿Quién sabe dónde?” y esas cosas que ponen. Así que no repercute, porque si repercutiera, si la acogida que tiene una cosa se notara, sería distinto. Es que si piensas eso te da muchísima pena: te hablo de una cosa que físicamente la gente la echaba de menos.³⁶⁰

Sin embargo, la autora considera que la literatura sí puede tener una repercusión en los lectores, de forma individual, al menos, en una minoría.

¿No cree que algunas personas se pueden sentir conmovidas o trastornadas por lo que leen?

Hombre, individualmente sí, puede haber una repercusión desde un punto de vista más personal. Puede haber gente que te dice yo leí un libro de quien sea, no solo mío, y me ha obligado a reflexionar, ver las cosas de otra manera y me ha cambiado mucho. Eso

³⁵⁸ Martín Gaité, Carmen: “Reflexiones sobre el *Informe Hite*”, en Martín Gaité, Carmen: *Agua pasada*, Barcelona, Anagrama, 1993, pág. 214.

³⁵⁹ Cantavella, Juan: “CARMEN MARTÍN GAITE: contemplar la vida con una pluma en la mano”, en *Semblanzas entrevistas: Carmen Martín Gaité, Narciso Yepes y Manuel Gutiérrez Mellado*, PPC, 1995, págs. 11-90.

³⁶⁰ *Ibidem*, pág. 74. En estas palabras la autora critica la escasa calidad de los programas televisivos.

es maravilloso, pero pasa poco, no se nota que nadie masivamente cambie, como no cambió nadie por leer *El Quijote* en su tiempo, ni cambia por leerlo ahora.

¿No es usted demasiado radical? ¿De verdad que no atisba resultados positivos entre quienes la leen?

Lo que pasa es que hay una elite o minoría que no puede vivir sin leer y a esa gente posiblemente le cambie la vida y se la haga ver de otra manera, no repercute, lo que se dice repercute, esa palabra es algo más fuerte, indica que algo ha podido cambiar y que ha podido avergonzar a la gente, si le haces una crítica, aunque sea velada, de ciertas cosas injustas. No, por desgracia, la mayoría se quedan como estaban.³⁶¹

Según la autora, la escasa transcendencia de la literatura en la sociedad española contemporánea se debe a las propias características de esta.

¿Cree que la gente es impermeable a lo que les pueda venir de fuera?

Sí lo es y más ahora. Estamos en una época en que ser impermeable e ir a su propio provecho es lo que impera; bueno, el cinismo ha existido siempre. Yo creo que en la época actual es común y parece que hace gracia o por lo menos se admite como algo irremediable. Eso te indica que todo continúa igual. Vamos a suponer que ahora aparece un libro muy inteligente y escrito por un Cervantes que volviera, en el cual todas estas cosas se pusieran al descubierto, ¿tú crees que serviría de algo? No sirve para nada, por desgracia, y lo digo con mucha pena. ¿Repercute un libro en la sociedad, para ayudar a arreglarla en algo? No sé cómo seguimos escribiendo, porque verdaderamente es algo negado, lo que pasa es que, como no es un oficio, sino que es un vicio, pues como el que sigue fumando.

Entonces habría que preguntarle: ¿Cómo sigue escribiendo?

Pues, por eso, porque es un vicio.³⁶²

³⁶¹ *Ibidem*, págs. 74-75.

³⁶² *Ibidem*, págs. 75-76.

2.2. LA ESCRITURA Y EL ESCRITOR.

LA CREACIÓN LITERARIA

La búsqueda del interlocutor ideal es la primordial causa originaria y acicate de la escritura, relacionada con la incomunicación y la soledad que sufre el ser humano en la sociedad actual, a la que hay que añadir la sed de ofrecer mediante la obra su aportación personal. Aparte de otras muchas razones que explican el surgimiento de esta aventura, la creación literaria es considerada, sobre todo, un placer, un vicio, un virus, una necesidad, una pasión. El oficio de escribir es, fundamentalmente, una dedicación vocacional, no exenta de dificultades y sacrificios, y que despierta recelo en la sociedad actual. La invención es calificada como milagro y privilegio, precisa de la soledad y es expresión de la voz, de la mirada y del legado cultural de su creador. En las siguientes páginas se exponen también otros aspectos relacionados con la expresión de la ficción, por ejemplo, el germen de la creación literaria, vinculado a la infancia, y las cualidades del buen escritor y comunicador; como muestra de estas, la propia Martín Gaité.

2.2.1. El origen de la escritura

Son numerosas las razones que originan la narración y la escritura, muchas de las cuales se refieren al momento decisivo de la creación literaria: la búsqueda de un interlocutor que palie la soledad y la incomunicación que padece el ser humano en la sociedad actual, el gusto por opinar e intervenir, el hallazgo del placer y la diversión, la huida y liberación de la cotidianidad, el consuelo, la superación de la muerte y del tiempo, el ejercicio de la libertad individual, etc. Otras, sin embargo, son posteriores a la decisión de escribir, como la recepción y el aplauso del público real a la obra, y la contribución al progreso de la cultura.

En primer lugar, la narración convierte al contador de historias en protagonista: “Cuando vivimos, las cosas nos pasan; pero cuando contamos, las hacemos pasar; y es precisamente en ese llevar las riendas el propio sujeto donde radica la esencia de toda narración, su atractivo y también su naturaleza heterogénea de los acontecimientos o emociones a que alude”.¹ Junto a esta causa, cabe destacar la razón fundamental de la génesis de la narración, en general, y de la escritura, en particular: la búsqueda de interlocutor, motivada a su vez por el deseo de romper la soledad, “ese afán por buscar el bulto del oyente –real o inventado–, afán que constituye, repito, el originario móvil y perenne acicate de toda narración”.²

La búsqueda del interlocutor ideal está vinculada con la sed de comunicarse, debida a la incomunicación y la soledad que padece el ser humano en la sociedad actual.

Y con esto creo llegado el momento de aventurar una suposición que tiene para mí muchos visos de evidencia: la de que nunca habría existido invención literaria alguna si los hombres, saciados totalmente en su sed de comunicación, no hubieran llegado a conocer, con la soledad, el acuciante deseo de romperla. Esto no quiere decir ni mucho menos que yo dé por positiva esa incomunicación de los humanos en nombre de la literatura que les ha llevado a engendrar, ni tampoco me atrevo a afirmar que semejantes escritos hayan venido a remediar gran cosa. Me limito a señalar que se escribe y siempre se ha escrito desde una experimentada incomunicación y al encuentro de un oyente utópico.³

La sed de comunicación, de espejo,⁴ es la idea principal de la teoría literaria y la producción de Martín Gaité. De hecho, dedica a este tema un libro completo, *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas*, al que pertenece el artículo que le da título, “La búsqueda de interlocutor”, además de otros textos

¹ Martín Gaité, Carmen: “La búsqueda de interlocutor”, en *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas*, Barcelona, Destino, 1982, pág. 22.

² *Ibidem*, pág. 28.

³ *Ibidem*.

⁴ La autora define la sed de espejo como “esa sed de ser reflejados de una manera inédita por los demás”. “A todos, yo creo, nos gustaría encontrar ese buen espejo donde no se reflejaran más imágenes que las que se fueran produciendo al ponernos nosotros frente a él, por fragmentarias, incoherentes o indescifrables que fueran” (Martín Gaité, Carmen: “Los malos espejos”, en *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas*, Barcelona, Destino, 1982, págs. 16-17).

como “El interlocutor soñado” (*El cuento de nunca acabar*, 1988) y las constantes alusiones fragmentarias al asunto en sus restantes obras.

La selección creo que tiene cierta unidad; en todos ellos se roza profunda o lateralmente un asunto al que he comprobado que, más tarde o más temprano, acaba remitiendo cualquier posible reflexión sobre los conflictos humanos: el de la necesidad de espejo y de interlocución, se sepan o no buscar. Necesidad enmascarada por un cúmulo de circunstancias adversas y de interpretaciones falaces, pocas veces confesada y menos satisfecha, pero que nunca, aun cuando se reniegue agresivamente de ella, deja de condicionar, como último móvil, nuestros actos y nuestras omisiones.⁵

La necesidad de espejo, de interlocución, de comunicación con los demás, es inherente a la condición humana, ya que “toda búsqueda de aprecio, de identidad, de afirmación o de confrontación con el mundo se reducen, en definitiva, a una búsqueda de interlocutor”.⁶ Sobre este tema versa también el artículo titulado “Los malos espejos”, perteneciente al libro citado con anterioridad, obra en la que la autora, como en otros textos, manifiesta que la presencia del otro da sentido a la comunicación, a la narración oral, a la creación literaria. “Toda narración oral, como mensaje que es, parte de esta exigencia inicial, y no creo que ningún narrador o aspirante a tal ignore que, sin contar con la atención de un destinatario, el mensaje no vale la pena de emitirse”.⁷ Sin embargo, su hallazgo no es una empresa fácil; a pesar de lo cual, el escritor emprende su búsqueda.

Ahora bien, el escritor apuesta por ese encuentro sin demasiada confianza, porque de sobra conoce los entorpecimientos con que una mercancía tan frágil como la palabra va a topar hasta conseguir llegar indemne a destino ya de por sí harto incierto; así que la dosis de deseo que le impulsa al envío tendrá que compensarla indispensablemente con otra igual de olvido acerca de estos entorpecimientos, porque si los tuviera presentes perennemente, lo más probable es que jamás decidiera coger la pluma, del

⁵ Martín Gaité, Carmen: “Prólogo a la primera edición”, en *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas*, Barcelona, Destino, 1982, pág. 7.

⁶ Martín Gaité, Carmen: “Nota a la segunda edición”, en *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas*, Barcelona, Destino, 1982, pág. 8.

⁷ Martín Gaité, Carmen: “El interlocutor soñado”, en *El cuento de nunca acabar*, Barcelona, Anagrama, 1988, pág. 113.

mismo modo que nadie se metería a jugar a la lotería si en buena lógica se atuviera a estadísticas y cálculos de probabilidad.⁸

En “El interlocutor soñado”, texto que comienza con las palabras de Unamuno⁹ procedentes de su obra titulada *De esto y aquello* –“No sé hablar si no veo unos ojos que me miran y no siento detrás de ellos un espíritu que me atiende”–,¹⁰ la autora expone la consideración de la actitud del emisor y de la calidad de su mensaje, ya sea narrador oral o escritor, como condicionantes del hallazgo del interlocutor ideal.

Pero lo que, en cambio, no saben o parecen olvidar muchas personas necesitadas de hallar perentoriamente esos ojos y esos oídos pendientes de la propia palabra es que el oyente ideal no llueve del cielo como por arte de birlibirloque, al dictado de la mera sugerencia por encontrarlo, sino que su aparición viene condicionada precisamente por la calidad del cuento elaborado para él y por el margen de participación que se le conceda en el mismo. No basta con querer que unos ojos nos miren y unos oídos nos escuchen: también nosotros tenemos que mirar esos ojos y aprender a graduar el ritmo de nuestra voz para adaptarlo a esos oídos. En una palabra, la atención solo se fomenta mediante la atención, no nace porque sí, hay que conquistarla, merecerla y cuidarla a cada momento, para que no se aborte o se desvanezca.¹¹

Unida a la búsqueda de interlocutor, se encuentra la situación de soledad del emisor, del escritor, que motiva la creación literaria: “Creo que si siempre pudiera uno comunicarse con sus semejantes de forma adecuada y en el momento adecuado, no necesitaría escribir: la escritura es como un

⁸ Martín Gaité, Carmen: “La búsqueda de interlocutor”, en *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas*, Barcelona, Destino, 1982, págs. 28-29.

⁹ Algunos investigadores han relacionado la obra de Martín Gaité con Unamuno. No en vano, ella lo conoció en su entorno familiar, leyó sus obras y, además, lo menciona con frecuencia en sus reflexiones teóricas sobre el arte de narrar. Por ejemplo, Liliana Soto Fernández (*La autobiografía ficticia en Miguel de Unamuno, Carmen Martín Gaité y Jorge Semprún*, Madrid, Pliegos, 1996). Biruté Cipliauskaitė destaca que “hay afinidades con su pensamiento que se pueden rastrear en la obra de Martín Gaité, parcialmente señaladas por Sotelo Vázquez, aun en el caso de que no pasen de mera coincidencia. Una de las primeras, la insistencia en la importancia de diálogo. Ambos han dicho que si hubieran podido conversar con todos, tal vez no hubieran escrito. Repite más de una vez Martín Gaité que quedó imborrable en su memoria la afirmación de Unamuno de que para hablar de veras hay que ver los ojos del interlocutor. De ahí saldrá la definición de la diferencia entre diálogo y conversación, estudiada con esmero por Maria Vittoria Calvi”. Otros elementos son: la presencia de la madre, la finalidad de la literatura para sembrar dudas o despertar, el procedimiento de escribir –“a lo que salga”–, la inclusión de elementos autobiográficos y el rechazo de ser encasillados, entre otros. (Cipliauskaitė, Biruté: *Carmen Martín Gaité (1925-2000)*, Madrid, Ediciones del Orto, 2000, págs. 14-16).

¹⁰ Martín Gaité, Carmen: “El interlocutor soñado”, en *El cuento de nunca acabar*, Barcelona, Anagrama, 1988, pág. 113.

¹¹ *Ibidem*.

sucedáneo para paliar esta incomunicación que hoy padecemos”.¹² De esta forma, la soledad y el paso del tiempo dan su fruto como acicates de la escritura.

La ventaja de peinar canas, aparte de su discutible valoración estética, nunca podrá derivarse sino de una actitud de aceptación frente al fenómeno. Con el tiempo pasa igual que con la soledad: únicamente metiéndose de lleno y a cuerpo limpio en sus fauces puede llegar a regalarnos su fruto, ese fruto tan duro de arrancar como de pelar, y también –quién lo duda– tan precario, pero que muchos querrían gustar y buscan en baldío.¹³

Para Martín Gaité, la ausencia del interlocutor adecuado en el momento preciso determina la escritura. Así lo asegura en una entrevista. “Si uno pudiera encontrar el interlocutor adecuado en el momento adecuado, tal vez nunca cogiera la pluma. Se escribe por desencanto de ese anhelo, como a la deriva, en los momentos en que el interlocutor real no aparece, para convocarlo”.¹⁴ En este sentido, Biruté Cipliauskaité recuerda que “ya Unamuno decía que no habría escrito nada si hubiera podido conversar”.¹⁵

Dado el carácter imprescindible del interlocutor ideal para la existencia de la narración y la génesis de la creación literaria, ante su ausencia el autor lo inventa, como ocurre dentro de la propia obra literaria. Así, en “La búsqueda de interlocutor” la escritora confiesa que ha elegido como receptor del texto a un amigo suyo, circunstancia que origina igualmente el artículo titulado “Un aviso: ha muerto Ignacio Aldecoa”, que, según su propia autora, “respondía a una

¹² Martín Gaité, Carmen: “Bosquejo autobiográfico”, en *Agua pasada*, Barcelona, Anagrama, 1993, pág. 24. Martín Gaité ha expresado en otras ocasiones el concepto de escritura como sucedáneo del diálogo, para paliar la incomunicación: “Sustento la teoría de que si tuviéramos menos prisas y nos escucháramos los unos a los otros, la literatura no existiría puesto que es un sucedáneo. Las temporadas en que he tenido buenos amigos y los he visto, he escrito menos”. (Pérez, Carlos: “Carmen Martín Gaité, la literatura como sucedáneo”, en *Diario de Barcelona de la Cultura*, 8 de marzo de 1978, pág. 4). Citado por Escartín Gual, Montserrat: “Carmen Martín Gaité: la escritura terapéutica”, en *Revista de literatura*, CSIC, vol. 76, núm. 152, 2014, pág. 578.

¹³ Martín Gaité, Carmen: “Cuarto a espadas sobre las coplas de posguerra”, en *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas*, Barcelona, Destino, 1982, pág. 167.

¹⁴ Gazarian Gautier, Marie-Lise: “Conversación con Carmen Martín Gaité en Nueva York”, en Servodidio, Mirella & Welles, Marcia L. (eds.): *From Fiction to Metafiction: Essays in Honor of Carmen Martín Gaité*, Lincoln (Nebraska), Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1983, pág. 27. (Citado por Cipliauskaité, Biruté: *La novela femenina contemporánea (1970-1985). Hacia una tipología de la narración en primera persona*, Barcelona, Anthropos, 1988, pág. 121, nota 65).

¹⁵ Cipliauskaité, Biruté: *La novela femenina contemporánea (1970-1985). Hacia una tipología de la narración en primera persona*, Barcelona, Anthropos, 1988, págs. 111-112.

necesidad concreta y personal de interlocución con el amigo muerto, era como un desagravio desesperado a aquellas conversaciones diferidas, a aquellos recuerdos que siempre pensaba que habría tiempo para revisar placenteramente en común frente a un vaso de vino”.¹⁶ Igual situación da vida a “Conversaciones con Gustavo Fabra”,¹⁷ contenido en el mismo libro, *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas*.

El nacimiento de la ficción tiene su origen en la fallida búsqueda de interlocutor, del receptor ideal, lo que conduce al escritor a refugiarse en su creación. Incluso los entes ficticios padecen incomunicación y la ausencia del otro, lo que les lleva a inventar: “Es como siempre, la curiosidad por saber más, la decepción –tan conocida– de que la dejen con la palabra en la boca, o, por decirlo con frase Martín Gaité, ‘la búsqueda de interlocutor’, lo que espolea la imaginación de Celia y la convierte en escritora”.¹⁸ Precisamente en este fragmento se halla otra de las motivaciones originarias de la escritura: el aprendizaje.

La necesidad de pervivencia del legado del emisor, la huida de la muerte y del olvido, la superación del paso del tiempo y la ruptura de la soledad conducen a la narración y, por tanto, a la creación literaria. Aparte de las razones expuestas anteriormente, existen otras motivaciones originarias de la escritura, como el juego, la emoción, el riesgo, la búsqueda de placer y diversión, la necesidad de consuelo y de refugio,¹⁹ la huida y la evasión de la cotidianidad, la liberación de la realidad que no satisface, la afición, el ejercicio de la libertad individual, la subjetividad insatisfecha, la necesidad de crear y el gusto por opinar o intervenir. A pesar de las dificultades que conlleva esta

¹⁶ Martín Gaité, Carmen: “Prólogo a la primera edición”, en *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas*, Barcelona, Destino, 1982, pág. 7.

¹⁷ Martín Gaité, Carmen: “Conversaciones con Gustavo Fabra”, en *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas*, Barcelona, Destino, 1982, págs. 187-192.

¹⁸ Martín Gaité, Carmen: “Interpretación poética de la realidad”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 119.

¹⁹ David González Couso menciona “la escritura como refugio y modo de conocimiento”, en “El tiempo de la incertidumbre. Notas para la lectura de *El pastel del diablo*, de Carmen Martín Gaité”, en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, *Carmen Martín Gaité. Nuevas perspectivas*, núm. 52, enero-junio 2014, pág. 45.

aventura, durante siglos el escritor no ha resistido la tentación de ofrecer su propia aportación.

Pero el escritor aunque haya pensado esto muchas veces, aunque haya vislumbrado la vanidad de su aportación personal e incluso el aumento de caos que supone, escribe, a pesar de todo. No le basta con consumir, quiere crear, decir *lo suyo*, nuevo o viejo. Y cuanto más suyo lo haya hecho antes de decirlo, cuanto más lo grite desde su limitación y soledad, desde su subjetividad insatisfecha, más fuerza tendrá para atravesar un día esa muralla opresora que le sofoca.²⁰

La creación es una cuestión de fe y una pasión. Además, permite al escritor dar expresión a su pensamiento, innovador por el hecho de ofrecer su punto de vista, en busca del entendimiento y como consecuencia de la previa introspección en soledad.

¿Para qué se escribe? Nos lo preguntan mucho. No creo que ninguna actividad humana se vea tan continuamente obligada a justificarse a sí misma como la del escritor. Se escribe para lanzar al aire nuevas preguntas, para interrumpir los asertos ajenos, para tratar de entender mejor lo que no está tan claro como dicen. Para poner en tela de juicio incluso lo que uno mismo cree saber. Para distanciarse, mirar la realidad como un espectador y convencerse de que nada es lo que parece. Poca cosa, y al mismo tiempo ¡cuánta! Un escritor, aunque haya vislumbrado la inconsistencia de su aportación personal e incluso la contribución al desorden que esta puede suponer, escribe a pesar de todo. ¿Por qué? Porque cree que lo que él va a decir no lo ha dicho nadie todavía desde ese punto de vista. Puede tomarse como una arrogancia, como un vicio o como una defensa, que de todo tendrá.²¹

El hallazgo del consuelo anhelado, con el que el escritor logra liberarse de la desazón que impregna su espíritu, es otra de las causas que explican la creación literaria. La propia autora cuenta en “Ponerse a leer” cómo ha conseguido calmar su zozobra mediante la escritura del artículo, después de su intento fallido a través de la lectura, debido a la inadecuada actitud con que se ha acercado en esa ocasión a los libros.

²⁰ Martín Gaité, Carmen: “La búsqueda de interlocutor”, en *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas*, Barcelona, Destino, 1982, pág. 32.

²¹ Martín Gaité, Carmen: “Dar palabra”, en *Agua pasada*, Barcelona, Anagrama, 1993, pág. 370.

La culpa es tuya –dicen sin mirarme–, porque nos zarandeas y exiges unos favores que solo concedemos graciosamente a quien no tiene los ojos nublados ni el alma en tormenta, a quien no le da igual Balzac que Conan Doyle o que Pavese o que Todorov. Su discurso sigue sin aportarme el menor consuelo, pero comprendo que es sensato. Menos mal que lo he entendido así y he sido, por lo menos, capaz de descargar mi desazón escribiendo este artículo.²²

El placer es, según Martín Gaité, la principal causa por la que ella escribía, aparte de porque lo consideraba un vicio.²³ Así lo asegura en una entrevista o diálogo con Juan Cantavella.

O sea, que usted reivindicaría el escribir por el puro placer de hacerlo.

Sí, escribir por placer es bonito. Yo lo situo en el primer lugar de la escala, pero eso ya no se le puede pedir a todo el mundo. Hay gente que, a pesar de sufrir más que otros, todo le sale muy bien. No sé, parece ser que Flaubert sufría muchísimo y para él era casi una obsesión dolorosa y, sin embargo, le salió muy bien, o sea que eso no es una regla general. En cambio, yo disfruto mucho: escribir es quizá la única actividad que no me ha dado disgustos.²⁴

El escritor también crea con la finalidad de aportar el orden y el entendimiento al caos que es la vida y a su propio pensamiento, de manera que la creación literaria supone un desahogo y es expresión de las perplejidades del ser humano. Precisamente la necesidad del autor de liberarse de sus inquietudes, mediante la escritura, es el tema central del texto titulado “La incertidumbre redentora”.

Don Miguel de Unamuno, veinticuatro años mayor que Fernando Pessoa, había sido leído y admirado por el poeta portugués y las piezas teatrales de ambos guardan una evidente relación, en cuanto se complacen en despojar de una personalidad humana definida a los protagonistas del drama y en presentarlos como delegados de las teorías o perplejidades de tipo metafísico que angustian al escritor. (...) En una ocasión, hablando de teatro y tratando de definirlo, dice concretamente Pessoa que para él

²² Martín Gaité, Carmen: “Ponerse a leer”, en *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas*, Barcelona, Destino, 1982, pág. 195.

²³ Cantavella, Juan: “CARMEN MARTÍN GAITE: Contemplar la vida con una pluma en la mano”, en *Semblanzas entrevistas: Carmen Martín Gaité, Narciso Yepes, Manuel Gutiérrez Mellado*, Madrid, PPC, 1995, pág. 76.

²⁴ *Ibidem*, pág. 31.

consiste en una revelación de las almas a través de las palabras intercambiadas, junto con una creación de situaciones.²⁵

Al igual que Kafka,²⁶ otros escritores ponen de manifiesto en su escritura la búsqueda del entendimiento, la reflexión y la exploración de la vida y del pensamiento, de modo que la creación literaria supone para el autor un consuelo y una pasión. Así, en numerosas ocasiones Martín Gaité se refiere al hecho de vivir para contar: “No vivir para contarlo. Vivir y luego contarlo”.²⁷

A poco de engolfarme en la lectura de *El sistema periódico* (que fue el primer libro que acabé metiéndome a traducir), me di cuenta de algo que pocas veces salta a la vista de forma tan indudable: de que para aquel hombre contar lo que contaba y tal como lo contaba era cuestión de vida o muerte. Casi como Kafka, también judío por cierto, aunque no se parezcan en nada sus estilos. Si el de Levi puede llamarse con toda justicia inimitable es porque más que para testimoniar escribe para entender, como si necesitara redimir la memoria del insoportable magma en que yacía, aplicándose a desentrañar sus vetas.²⁸

La escritura es un medio de canalizar la inquietud del alma frente a los acontecimientos de la existencia, es un desahogo: “Al hilo de su propia odisea, Elena Fortún necesitó desahogarse escribiendo este libro, aunque fuera a expensas de la destrucción definitiva del mito de Celia. Tal vez necesitaba sacrificar a Celia para sobrevivir ella, como testigo inevitable del desplome de

²⁵ Martín Gaité, Carmen: “La incertidumbre redentora”, en *Agua pasada*, Barcelona, Anagrama, 1993, pág. 375.

²⁶ Algunos investigadores y críticos han destacado la influencia de Kafka en la obra de Martín Gaité, en concreto, en *El cuarto de atrás*. Por ejemplo, el ambiente claustrofóbico y la presencia de una cucaracha en la novela remiten a este escritor y su obra *La metamorfosis*. Por ejemplo, la influencia de Kafka la destaca Antonio Pineda Cachero (“Comunicación e intertextualidad en *El cuarto de atrás*, de Carmen Martín Gaité (2.ª parte): de lo (neo)fantástico al Caos”, en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, núm. 17, 2001).

²⁷ Martín Gaité, Carmen: *Cuadernos de todo*, edición de Maria Vittoria Calvi, Barcelona, Random House Mondadori, S. A., 2002, pág. 235. La anotación está fechada el 17 de octubre de 1974. Precisamente, sobre esta afirmación de Martín Gaité, Montserrat Escartín Gual destaca que es una “pretensión compartida por autores de la talla de Primo Levi, en *Vivir para contarla: escribir después de Auschwitz*, quien afirma que nuestros recuerdos no solo tienden a borrarse con los años, sino que se modifican e incorporan facetas extrañas (Levi, 2011: 21) o García Márquez, que en sus memorias *Vivir para contarla* insiste: ‘La vida no es lo que uno vivió, sino la que uno recuerda y cómo la recuerda para contarla’ (García Márquez, 2002: 7)”. (Escartín Gual, Montserrat: “Carmen Martín Gaité: la escritura terapéutica”, en *Revista de literatura*, CSIC, vol. 76, núm. 152, 2014, pág. 596). Martín Gaité leyó a Primo Levi y tradujo dos obras suyas: *El sistema periódico* e *Historias naturales*.

²⁸ Martín Gaité, Carmen: “Una amistad a través del texto”, en *Agua pasada*, Barcelona, Anagrama, 1993, pág. 330.

sus más preciados ideales”.²⁹ Además, la creación literaria es una forma de indagación y exploración interior para el escritor: “Nos viene a decir que el poeta crea nuevas realidades a medida que escribe, es decir, que comunica lo que indaga y nunca lo que sabía antes de ponerse a escribir. Porque no sabía nada. Que para Ángel González cualquier búsqueda, hasta la del amor, tiene más que ver con la indagación de sí mismo y de las palabras capaces de traducir su sentimiento que con el discutible hallazgo de ese lugar común”.³⁰

La aptitud de narrar es inherente al ser humano, así que, si esta no se satisface en la conversación, se recurre a la escritura, de manera que se salvan de la muerte y del olvido las impresiones fugaces de la vida. Sin embargo, en una primera fase la narración nace en la soledad de su creador como etapa previa a la necesidad de transmisión a los otros.

La capacidad narrativa, latente en todo ser humano, no siempre –y cada vez menos– encuentra una satisfactoria realización en la conversación con los demás. Es más: siempre me he inclinado a pensar que el originario deseo de salvar de la muerte nuestras visiones más dilectas, nuestras más fugaces e intensas impresiones, a pesar de constituir la raíz inexcusable de toda ulterior narración, comporta un primer estadio de elaboración solitaria donde la búsqueda de interlocutor no se plantea todavía como problema. Es decir, que las historias ya nacen como tales al contárselas uno a sí mismo, antes de que se presente la necesidad, que viene luego, de contárselas a otro.³¹

Para Martín Gaité, el ser humano se distingue por su doble condición de narrador y receptor de historias; precisamente, en esto consiste la vida. Esta idea refleja la importancia que la autora le concede a la palabra.

Un hombre es, esencialmente, un narrador y un receptor de historias. Vive amparándose en las suyas y transformándose al calor de las que le cuentan: y en ese

²⁹ Martín Gaité, Carmen: “Elena Fortún y su tiempo”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 45.

³⁰ Martín Gaité, Carmen: “Bodas de oro con la vida. Ensayo sobre el poeta Ángel González”, en *Agua pasada*, Barcelona, Anagrama, 1993, pág. 250.

³¹ Martín Gaité, Carmen: “La búsqueda de interlocutor”, en *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas*, Barcelona, Destino, 1982, pág. 21.

deseo de contar y esa añoranza de escuchar, satisfecho o no, se le van consumiendo los días, aunque llene y justifique su transcurso con otros quehaceres menores.³²

El ejercicio de la libertad individual motiva la creación literaria y la escritura, como vocación, la cual también se explica por el deseo del autor de divertirse, de descubrir algo por su cuenta, de huir de las reglas tediosas de la vida y de inventar.³³

Pero el hecho de que ninguna de las obras resultantes de esta pretensión de esclarecimiento haya dejado nada definitivamente sentado a tal respecto es una prueba patente de que la letra solo sirve para reproducirse y criar nuevos pretextos de letra, todos ellos motivados, a fin de cuentas, por el mismo placer de ejercitar la libertad individual. Los libros escritos con la intención inicial de justificar el oficio de escribir se dividen en dos categorías: los que siguen ateniéndose rígidamente a esa intención y son fieles a ella hasta el final, y los que la pierden enseguida, abandonándose a la tentación de nuevas divagaciones; es decir, los que olvidan la meta por gozar del camino. Ni los unos ni los otros van a convencer a nadie de que la literatura sea una disciplina fácilmente clasificable, pero se diferencian entre sí en que los primeros aburren y los otros no. Y la garantía de estos últimos estriba en el propio texto que han sabido engendrar, que gusta y sorprende por su capacidad de encandilar y de seguir dejando abiertas todas las preguntas. Se los conoce porque vuelven, como una pescadilla que se muerde la cola, a regodearse en la misma escritura que van segregando, la reinventan, pero no la clasifican.³⁴

La curiosidad determina también la escritura, como le ocurrió a la propia escritora, al interesarse por la historia de don Melchor de Macanaz: “No existía biografía directa sobre Macanaz, las menciones a él eran contradictorias, y yo, que me había puesto a estudiar un poco el siglo XVIII sin un designio preciso, simplemente porque estaba algo harta de leer novelas, me vi metida en una pesquisa que cambió el rumbo de mis aficiones y rutinas habituales. La curiosidad por completar aquella confusa y arrinconada historia del pasado fue creciendo tan ardientemente en mí que el deseo de ahondar en el proceso que

³² Martín Gaité, Carmen: “Un tango bien cantado. *El beso de la mujer araña* (Diario 16, 10 de enero de 1977)”, en *Tirando del hilo (artículos 1949-2000)*, Madrid, Ediciones Siruela, 2006, pág. 71.

³³ Martín Gaité, Carmen: “El taller del escritor”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 269.

³⁴ *Ibídem*, págs. 269-270.

llevó a Macanaz a la fama, al destierro, a la cárcel y a la muerte llegó a sustituir todo proyecto intelectual”.³⁵

El afán de pesquisa, frecuente en los textos de la autora, es, a su juicio, relevante en la escritura. “Aparte de la valoración que hoy pueda hacerse de mi libro *El proceso de Macanaz*, publicado como remate de estas tareas, en 1970, lo cierto es que, a través de la ordenación indispensable que me tocó hacer de sus cartas farragosas desde el destierro, me di cuenta como nunca de que la pasión por resolver jeroglíficos es la base de toda literatura y que la clave de un cuento radica en la reviviscencia de algo que reclama su derecho a no ser olvidado. El que siente esa llamada acuciante –le venga de donde le venga– primero quiere revivir aquello como acontecimiento pero después comprenderá que lo que tiene que hacer para salvarlo es reconstruirlo como narración”.³⁶

Precisamente durante la reconstrucción de la historia de don Melchor de Macanaz, labor que califica de “rompecabezas”,³⁷ en los archivos, la autora se dio cuenta de que ella era la única interlocutora de las cartas de este personaje histórico, motivo que la animó a apasionarse por él. “De pronto el hilo del discurso se le fue por completo y tuvo una ráfaga de lucidez, se quedó mirando al futuro de sus papeles, tuvo miedo a la caducidad de cuanto estaba diciendo, miedo a estar hablando en el vacío, para nadie. Le vi sacar la cabeza, sacarla de aquellos montaje con se había venido defendiendo, y mirar hacia el futuro, mirarme a mí, a quién si no. Entonces fue cuando me dijo que acaso aquello que venía escribiendo con tanta urgencia no lo iba a recoger nunca nadie, me lo decía como para que se lo desmintiera. Estaba yo en Simancas (...) Supe que solo me tenía a mí y que yo, desde luego, no le fallaría”.³⁸

Todas las motivaciones expuestas anteriormente se refieren al momento previo a la escritura, el más importante, es decir, a la decisión de escribir por parte del autor. “Todo lo que queda dicho no se refiere a la mentalidad y

³⁵ Martín Gaité, Carmen: “Historia e historias”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 360.

³⁶ *Ibidem*, pág. 361.

³⁷ *Ibidem*, pág. 364.

³⁸ *Ibidem*.

proyectos del escritor ante su obra terminada y publicada –asegura Martín Gaité–, en cuyo estadio surgen toda clase de justificaciones de intencionalidad. Me he venido refiriendo solo al momento en que elige deliberadamente coger la pluma en lugar de elegir dejar de cogerla, pero es que es el único momento que importa, si bien se mira, porque sin esa decisión que materializa y convierte en obra escrita unos determinados anhelos personales, estos nunca se hubieran transformado ni salido de sí”.³⁹ La autora considera que en el momento de romper a escribir no cuenta el público real, sino el descubrimiento que realiza el propio creador de ficciones, gracias a su búsqueda.

“Piensa en el famoso *Eureka*” –me decía una vez el amigo a quien he escogido como interlocutor de estas consideraciones–. Hay un primer grito de alegría intransferible. En cuanto el viejo Arquímedes se sentó en la arena y al primer siciliano que pasaba por allí le detuvo con el brazo y le dijo: ‘Párate un momento y escucha’, empezó la función social del descubrimiento, pero este nunca habría tenido lugar sin el afán placentero de la búsqueda.⁴⁰

La vocación creadora, la afición, es el mayor estímulo y consuelo para el propio escritor.⁴¹ Las principales motivaciones del creador son las referidas al momento en que el autor decide crear, entre las que se encuentra el placer del descubrimiento, pero existen otras causas posteriores a la escritura.

Me parece muy a propósito esta observación para cerrar las mías. El placer del aplauso y la esperanza por el progreso de la cultura, claro que existen, pero son harina de otro costal, algo que ya no tiene nada que ver con ese afán placentero que motivó el *Eureka* jubiloso de Arquímedes, circunscrito netamente a la alegría de la razón que ha encontrado en soledad la expresión que buscaba.⁴²

La propia autora confiesa la emoción vivida tras la publicación de su primera novela, *El balneario*, una sensación perdida y que tres décadas más tarde recuerda con nostalgia.

³⁹ Martín Gaité, Carmen: “La búsqueda de interlocutor”, en *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas*, Barcelona, Destino, 1982, págs. 32-33.

⁴⁰ *Ibidem*, pág. 33.

⁴¹ Martín Gaité, Carmen: “El taller del escritor”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 270.

⁴² Martín Gaité, Carmen: “La búsqueda de interlocutor”, en *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas*, Barcelona, Destino, 1982, págs. 33-34.

Creo que era una emoción similar a la del enamorado furtivo que teme y a la vez desea encontrarse, entre una multitud de rostros anónimos, con el de la chica de sus sueños. Me parecía, efectivamente, un sueño tener un libro mío en una librería, y no encontrarlo me resultaba, por eso, lo más normal... Ahora siento nostalgia de aquel sueño, de aquellos atardeceres de balneario. Y también de la emoción con que, más tarde, acechaba la aparición del otro balneario de papel, aquel libro modesto que nadie compraba, escondido entre otros miles con su tiesto y su sillón por los rincones de una librería. Yo ya lo he perdido, o si lo tengo, se habrá vuelto a esconder. Eso pasa siempre con los sueños.⁴³

2.2.2. El oficio de escribir

La autora considera la dedicación a escribir como un oficio de origen vocacional y voluntarioso, una pasión, un placer estimulante y divertido, un virus, un vicio, un aliciente de la vida y, en su caso particular, su destino. “Pero ¿cómo no va a escandalizar un oficio cuya sola justificación es que divierte y estimula? Por eso el escritor se ve instado a buscarle otras, a enmascarar su placer embutiéndolo en los uniformes del deber y la responsabilidad”.⁴⁴

Si nos atenemos a una de las acepciones que se recogen en el Diccionario de la Real Academia Española para el vocablo “oficio”, aquella que lo define como “ocupación habitual”, me parece legítima la apostilla de “escritora” que vengo aceptando desde hace años junto a mi nombre en el pasaporte y el carnet de identidad. Pero ya mucho antes de considerarme marcada por esa definición, desde mi más temprana adolescencia ninguna ocupación me era más habitual que la de garabatear cuartillas y llenar cuadernitos. Y sin embargo entonces, cuando figuraba a efectos legales primero como “estudiante” y después como “licenciada en Filosofía y Letras”, me hubiera parecido una arrogancia y un atrevimiento presentarme ante nadie como escritora de oficio.⁴⁵

La consideración de la escritura como un oficio de prestigio no era tal en los años cincuenta en España, durante la postguerra. Así lo vivía el grupo de escritores amigos de Martín Gaité.

⁴³ Martín Gaité, Carmen: “Aquel balneario”, en *Agua pasada*, Barcelona, Anagrama, 1993, págs. 34-35.

⁴⁴ Martín Gaité, Carmen: “El taller del escritor”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 269.

⁴⁵ *Ibidem*, pág. 266.

Y desde luego, el oficio de escritor a secas tardó bastante en tenerse de pie y alcanzar un mínimo de prestigio. Recuerdo todavía que en la boda de Aldecoa, por el año 1952, creo, su madre, al enterarse de que yo pensaba casarme con un amigo de él, me preguntó que qué era mi novio. Le dije que escritor, lo decía con cierta timidez, parecía un atributo muy desnudo. “¿También? ¡Ay, pobre!”, se limitó a decir con miseradamente.⁴⁶

Además, “en la época en que yo empecé a escribir –ha dicho años más tarde, en una entrevista, el propio Jesús Fernández Santos-, eso de publicar un libro en España era para Azorín, Baroja y gente así”.⁴⁷ Precisamente, en alusión a su grupo de amigos de Madrid –considerado uno de los dos núcleos integrantes de la denominada Generación del Medio Siglo, junto con los escritores de Barcelona–, Martín Gaité asegura que “todos llevaban en la sangre el virus de la literatura”.⁴⁸ La autora se refiere a Ignacio Aldecoa, Alfonso Sastre, Jesús Fernández Santos, Rafael Sánchez Ferlosio, Josefina Rodríguez, Medardo Fraile y, por supuesto, a ella misma, entre otros. La creación literaria es, para Martín Gaité, un vicio, “un camino de los que no admiten marcha atrás. Para bien o para mal, era mi sino”.⁴⁹

Podía decir, a lo sumo, que me gustaba mucho escribir, que era la cosa que más me gustaba, reconocer que me habían publicado cuentos y artículos, y sobre todo de confesarme a mí misma –con mezcla de miedo y delectación– que me iba metiendo irreversiblemente en un camino de los que no tienen vuelta atrás. Pero se trataba de una dedicación hacia la que me aventuraba sin brújula por vericuetos inexplorados y solitarios, de algo que tenía que ver, en definitiva, más con el vicio que con el oficio.⁵⁰

Las referencias a la creación literaria como vicio incurable son frecuentes en su producción ensayística, al igual que las alusiones a esta

⁴⁶ Martín Gaité, Carmen: “Un aviso: ha muerto Ignacio Aldecoa”, en *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas*, Barcelona, Destino, 1982, pág. 46. Esta conversación con Carmen Isasi, madre de Ignacio Aldecoa, está transcrita, con más detalle, en Martín Gaité, Carmen: *Esperando el porvenir. Homenaje a Ignacio Aldecoa*, Madrid, Ediciones Siruela, 1995, pág. 37.

⁴⁷ Martín Gaité, Carmen: “Meterse a novelista”, en *Agua pasada*, Barcelona, Anagrama, 1993, pág. 179. Es el prólogo que escribe en 1971 a *Los bravos*, novela de Jesús Fernández Santos, publicada en 1954.

⁴⁸ Martín Gaité, Carmen: “Bosquejo autobiográfico”, en *Agua pasada*, Barcelona, Anagrama, 1993, pág. 18.

⁴⁹ Martín Gaité, Carmen: “Aquel balneario”, en *Agua pasada*, Barcelona, Anagrama, 1993, pág. 35.

⁵⁰ Martín Gaité, Carmen: “El taller del escritor”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 266.

dedicación como una pasión, una afición, hasta el punto de constituir uno de los condicionantes de la calidad de la obra.

El que se niegue emperradamente a reconocer que escribe porque le gusta, a lo mejor consigue a fuerza de tesón llegar a sentir de verdad su dedicación como una carga, pero yo en este caso sin vacilar le aconsejaría dejarla caer; y esto precisamente por respeto a los temas que hayan de tratarse, cuya integridad, eficacia y alcance social se resienten, sin duda, revelando más tarde o más temprano el despegno y la desgana del sujeto que los asumió por obligación. A la literatura no se le puede exigir afición porque no lo soporta.⁵¹

La pasión es imprescindible en el oficio de escritor, ya que la creación literaria es un duro camino de sacrificios y dificultades: “Exigirá todos los sacrificios de tiempo, de dinero y de bienestar material que quieran decantarse, pero no admite sacrificios de voluntad”.⁵² Como parte del proceso de escribir, surge la incertidumbre ante el temor de que la inspiración no regrese, después de concluir la redacción de una obra. La propia autora experimenta estos momentos inciertos.

Se limitaba a decir, como al desgaire, como si no estuviera diciendo nada importante: “En cuanto te pongas a escribir otra cosa, se te pasará: ten paciencia”. Había puesto el dedo en la llaga, claro, pero también en la serenidad de su voz venía el bálsamo para aquella llaga, y yo la miraba como a un oráculo y le preguntaba con un dejo de desmayo en la voz, a veces casi con miedo: “Pero, mamá, ¿y si no se me vuelve a ocurrir nada?”⁵³

Dadas las características de la creación literaria, la sensación de incertidumbre que padece el escritor se repite continuamente, en el intermedio existente entre la finalización de una obra y el comienzo de la siguiente.

Ella alzaba entonces los ojos de la labor que estuviera haciendo y nunca podré olvidar el tono dulce, firme e inequívoco de su respuesta, acompañada a veces de una caricia

⁵¹ Martín Gaité, Carmen: “La búsqueda de interlocutor”, en *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas*, Barcelona, Destino, 1982, pág. 30.

⁵² *Ibidem*.

⁵³ Martín Gaité, Carmen: “Retahíla con nieve en Nueva York”, en *Agua pasada*, Barcelona, Anagrama, 1993, págs. 30-31.

ligera sobre mi pelo, el timbre de su voz cuando decía: “Eso mismo me dijiste la última vez”. “Te lo dije porque me lo creía”, protestaba yo.

“Ya lo sé, mujer, ya sé que te lo creías, que siempre que terminas un libro te parece el último de tu vida y cuando lo empiezas, el primero. Por eso se te ocurrirá otro. Porque siempre estás empezando”.⁵⁴

El miedo al papel en blanco y a la ausencia de la inspiración es característico del oficio de escritor, por lo cual el desaliento se apodera en ocasiones de él.

Hablábamos con frecuencia Gustavo Fabra y yo en los últimos tiempos de que el tropezadero que aborta muchos escritos estriba en una peculiar deformación, heredada de los años escolares, que nos mueve a encasillar de antemano en un género literario determinado lo que vamos a poner en ese papel en blanco que contemplamos perplejos sin osar estrenarlo, más atentos a la forma que al contenido posible de nuestro discurso. Y conveníamos en que esa excesiva cautela o aprensión ante la naturaleza de los caminos por definir paraliza no pocas veces nuestro inicial conato de echar a andar, ya sea por caminos trillados, por perdederos inéditos o campo a través.⁵⁵

La propia autora reconoce en sus obras sus problemas con la creación, una preocupación de la que Martín Gaité buscaba consuelo en sus diálogos con sus seres queridos: “Nadie me ha dado pie de forma tan inapreciable y generosa para analizar en alta voz mis problemas frente a la escritura; ahora pienso que era como llevar un diario que el aire aventaba sobre los desalientos y conflictos de mi trabajo”.⁵⁶ Por ese motivo, se muestra escéptica sobre la invención, concretamente acerca de la inspiración, a la que califica de milagrosa. Acerca de este asunto, la escritora asegura refiriéndose a las conversaciones que mantenía con su madre:⁵⁷ “... simplemente se sonríe de lo

⁵⁴ *Ibidem*, pág. 31.

⁵⁵ Martín Gaité, Carmen: “Conversaciones con Gustavo Fabra”, en *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas*, Barcelona, Destino, 1982, pág. 187.

⁵⁶ *Ibidem*, pág. 189.

⁵⁷ Por sus textos, sabemos que ella y su madre mantenían una relación de complicidad, como también ha destacado su propia hermana, Ana. El tema de la maternidad y de la relación entre madres e hijas, no siempre ideal, en su narrativa es un asunto bastante estudiado, por ejemplo, en *Nubosidad variable* y, sobre todo, en *Lo raro es vivir*. (Mañas Martínez, María del Mar: “Tirando del hilo en *Lo raro es vivir*: metáforas, mentiras y maternidad(es)”, en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, *Carmen Martín Gaité. Nuevas perspectivas*, núm. 52, enero-junio 2014, págs. 80-93; y Carbayo-Abengózar, Mercedes: “A manera de subversión: Carmen Martín Gaité”, en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, núm. 8, 1998).

de siempre, del milagro de mi resurrección. No sabe lo que estoy escribiendo, pero le da igual. `¿Lo ves?´ –dice–. `¿Lo ves?´”.⁵⁸

La invención y, concretamente, su fase inicial, la inspiración, no solo es considerada por la autora como un milagro, sino también calificada de prodigio. Martín Gaité lo expresa en palabras de María Lejárraga, escritora amiga de Elena Fortún: “Todos nuestros sueños, hasta los que hemos de soñar en el momento de morir, han nacido en nosotros cuando éramos niños. Por eso conviene que... Más tarde, si el prodigio visita nuestra vida, no vayáis a decir: `¡Eso son cuentos!’”.⁵⁹

A pesar del placer que produce escribir, el oficio y el proceso de convertir la inspiración en una obra literaria son arduos y requieren unas condiciones necesarias. Así le ocurría a Celia, la protagonista infantil de los libros de Elena Fortún, que Martín Gaité leía durante su niñez.

Aunque desde un punto de vista literario, no sea el libro *Celia novelista* el más interesante de la serie, el párrafo transcrito encierra una frase que sigue siendo la clave de todo empeño literario, ya se emprenda en la infancia, en la juventud o en la edad madura: “Había que pensarlo mucho antes de empezar”, es decir, una labor de tiento, reflexión y paciencia. Ella me lo enseñó, y predicando además con el ejemplo. Porque en ese tiempo que media entre la decisión más o menos atropellada de escribir y el momento de poner de verdad la pluma sobre el cuaderno de tapas de piel que da cierto encogimiento estrenar, Celia juega a ser una niña de novela, es decir, dramatiza lo que luego escribirá, como en un ensayo, para creérselo. ¿Cabe mayor sabiduría, un ejercicio más lúcido de la razón aconsejada por la experiencia?⁶⁰

La labor de escribir es una cuestión de fe, que debe ser renovada constantemente por el creador de ficciones, en especial, cuando la pasión de los primeros momentos se ha diluido.

⁵⁸ Martín Gaité, Carmen: “Retahíla con nieve en Nueva York”, en *Agua pasada*, Barcelona, Anagrama, 1993, pág. 32.

⁵⁹ Martín Gaité, Carmen: “Interpretación poética de la realidad”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 121.

⁶⁰ *Ibidem*, págs. 117-118.

Y precisamente de ahí derivan las contradicciones de su aprendizaje. Porque si bien es cierto que cuando nos iniciamos en este ejercicio tenemos mucha menos destreza en el oficio, la fe suele ser mayor en la primera edad, cuando se acomete la aventura. A medida que van pasando los años y el escritor consigue un mayor o menor reconocimiento por parte del público, a veces se ve obligado a confesarse que la fe de los comienzos se le ha venido abajo y que solo escribe para renovarla. Si no lo consigue, corre el peligro de estarse metiendo por unos raíles demasiado cómodos, que le van a amortiguar cualquier sobresalto. Y en el fondo de su ser no es eso lo que busca ni lo que quiere.⁶¹

Dado que el oficio de crear depende de la voluntad de quien lo desempeña, no resulta fácil ejercitar esta libertad, sobre todo, si se tienen en cuenta las dificultades de esta dedicación tan laboriosa.

Quienes consideran la escritura como un camino donde las flores crecen por generación espontánea suelen encarecer la suerte de desempeñar un trabajo donde no tenemos por encima a nadie que nos mande (al menos por ahora). Y eso es verdad: si no escribimos no pasa nada grave, ni nadie nos riñe, ni nos van a echar de la oficina. Pero también es verdad que no siempre el ejercicio de la libertad resulta fácil: tiene que ser uno su propio domador. Y sobre todo hay que tener en cuenta que no se trata de un negocio espectacular, sino de una inversión lenta, que bien podría llevar por lema aquella máxima del Eclesiastés: “Echa tu pan a las aguas, que después de mucho tiempo lo hallarás”.⁶²

La primera y esencial dificultad a la que se enfrenta el escritor es el hallazgo del interlocutor ideal de su mensaje, una empresa calificada de difícil por la autora, a la que hay que añadir la posibilidad de contribuir al desorden,⁶³ pese a lo cual el creador de ficciones no se resiste a hacer su aportación. La razón de este empeño es el placentero y gratificante descubrimiento que supone la creación literaria como expresión de la propia voz, idea contenida ya en la raíz etimológica de inventar: *invenio*, término del que procede, significa encontrar.⁶⁴

⁶¹ Martín Gaité, Carmen: “Dar palabra”, en *Agua pasada*, Barcelona, Anagrama, 1993, pág. 371.

⁶² *Ibídem*.

⁶³ *Ibídem*, pág. 370.

⁶⁴ Martín Gaité, Carmen: “Interpretación poética de la realidad”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 108.

En cuanto a las condiciones necesarias para el ejercicio de la escritura, destaca la soledad, que, por una parte, es acicate de la creación literaria, y, por otro lado, circunstancia imprescindible para desempeñar el oficio, para inventar algo inédito, para descubrir: “La tarea del escritor es una aventura solitaria y conlleva todos los titubeos, riesgos y sorpresas propios de cualquier aventura”.⁶⁵ En soledad el autor realiza el proceso de introspección interior, de exploración del alma y del pensamiento previo al momento de escribir; sin embargo, el creador de ficciones no se siente solo, ya que cuenta con la compañía de su obra. En referencia a la protagonista de *Cinco horas con Mario*, libro de Miguel Delibes, Martín Gaité dice:

Repito, porque creo que es importante, que aunque ahora también hable sola, no lo está del todo. Es la situación peculiar e irreplicable de verse junto al cadáver de Mario, mirando por última vez un rostro impasible a cuyos gestos apela sin cesar, lo que introduce en el monólogo de Carmen parpadeos de diálogo. Una situación excitante y álgida, “de las que dan pie”, aunque quien la está viviendo apenas aterrice en los cambios que aportan sus coordenadas reales.⁶⁶

La soledad es un requisito imprescindible para el escritor. “Desde luego, una condición indispensable para escribir, como estoy harta de decir siempre, es una cierta tendencia a la soledad. Eso igual en el hombre que en la mujer”.⁶⁷ La soledad y el silencio son muy necesarios para escribir. “Un escritor que no sabe estar solo lo tiene más difícil, porque para escribir tienes que estar solo. En medio del barullo no siempre puedes escribir; hombre, en un momento dado puedes tomar una nota, pero para ponerte a escribir lo que necesitas, por lo menos yo, es estar en un rinconcillo en silencio y con un poco de comodidad, si se puede”.⁶⁸

⁶⁵ Martín Gaité, Carmen: “Dar palabra”, en *Agua pasada*, Barcelona, Anagrama, 1993, pág. 371.

⁶⁶ Martín Gaité, Carmen: “Sexo y dinero en *Cinco horas con Mario*”, en *Agua pasada*, Barcelona, Anagrama, 1993, pág. 390.

⁶⁷ Martín Gaité, Carmen: “La mujer en la literatura”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 331.

⁶⁸ Cantavella, Juan: “CARMEN MARTÍN GAITE: Contemplar la vida con una pluma en la mano”, en *Semblanzas entrevistas: Carmen Martín Gaité, Narciso Yepes, Manuel Gutiérrez Mellado*, Madrid, PPC, 1995, pág. 39.

La soledad es, para Martín Gaité, imprescindible para la reflexión y la introspección.⁶⁹ La propia autora reconoce la necesidad de estar sola, desde su infancia: “Solitaria en el sentido de que, si no estaba sola al día por lo menos una hora o dos –sigue pasándome lo mismo–, me parecía que me faltaba algo, porque estar siempre con gente me altera, es decir, que en la soledad veo una cantera de reflexión, de tranquilidad, tanto cuando he tenido desgracias o disgustos muy profundos, como cuando he estado muy alegre. De vez en cuando, para saborear la alegría o defenderme del dolor, preciso aislarme de la gente, preciso estar sola (...) en momentos concretos necesito saborearlo yo sola: eso es mío, es mi vida y creo que en ese momento necesitas eso, y he necesitado siempre bastantes ratos de soledad”.⁷⁰ De hecho, para la autora, “el miedo a la soledad es miedo a la libertad”.⁷¹

Otra de las condiciones necesarias para escribir es disponer de un lugar adecuado para hacerlo. “Para un escritor es particularmente importante saber crear una madriguera, y recordar más tarde dónde *estaba* y qué miraba antes de dejar correr la pluma por esos cuadernos que un día van a surgir de un cajón para pasarle la factura del tiempo”.⁷²

La creación literaria supone y requiere también una labor de constante aprendizaje, de forma autodidacta, para quien la practica, al mismo tiempo que su búsqueda origina la escritura. “Aunque no pueda decirse que de forma diáfana cómo se aprende a escribir, sí sabemos que ese misterioso aprendizaje, que se inicia en la infancia, siempre se ha visto más fomentado

⁶⁹ Respecto a la soledad, en una entrevista con Julia Otero, Martín Gaité asegura: “Es triste cuando es forzada, pero es imprescindible en ciertas dosis, unas horas al día. Si fuera médico, lo prescribiría”. (Otero, Julia: “Carmen Martín Gaité por Julia Otero”, en *El País Semanal*, 23 de enero de 2000).

⁷⁰ Cantavella, Juan: “CARMEN MARTÍN GAITE: Contemplar la vida con una pluma en la mano”, en *Semblanzas entrevistas: Carmen Martín Gaité, Narciso Yepes, Manuel Gutiérrez Mellado*, Madrid, PPC, 1995, págs. 38-39.

⁷¹ *Ibidem*, pág. 39.

⁷² Martín Gaité, Carmen: “El espacio habitable”, en *Agua pasada*, Barcelona, Anagrama, 1993, pág. 282. En este artículo menciona a Gaston Bachelard y su libro *La poética del espacio*, que estudia los valores del espacio interior. En otro artículo la autora asegura que su madriguera es su piso de Doctor Esquerdo y cuenta que Natalia Ginzburg, “una prosista especializada en espacios interiores”, llamaba así a una oficina en la que trabajó, ya que, para ella, el espacio interior alberga “recuerdos de escondite infantil”. (Martín Gaité, Carmen: “Homenaje a Natalia Ginzburg”, en *Agua pasada*, Barcelona, Anagrama, 1993, págs. 350-351).

por los textos o discursos que nos proponen preguntas que por aquellos que nos suministran infalibles respuestas”.⁷³

El de la escritura es un camino que nunca se cierra, que se está poniendo en cuestión cada vez que nos vemos ante un papel en blanco. Un carpintero que ha construido una mesa sólida puede estar razonablemente seguro de que ya ha aprendido a hacer mesas, pero a un escritor nadie le garantiza que, porque haya escrito un libro, el próximo tiene que ser mejor, ni siquiera tan bueno como aquél. Si lo da por sentado, puede que haya consumado su oficio, pero habrá dejado de enviarse con él. Y lo pagará en aburrimiento (el suyo y el que suministra a sus lectores).

Es verdad que, una vez cubierta cierta etapa de su carrera, al escritor pueden servirle de ánimo, ¡cómo no!, las opiniones de los demás sobre el resultado de su obra, y también, claro está, los premios recibidos. Pero no debe caer en el halagüeño espejismo de justificar y dar por bueno, en nombre de lo que hizo, todo lo que haga en adelante: tiene que estar renovando perpetuamente aquella fe.⁷⁴

En esta última cita se halla la idea de que el oficio de escritor requiere esfuerzo, atención a las necesidades del lector y una perpetua renovación de su fe y pasión, independientemente del reconocimiento social.

Rafael Chirbes⁷⁵ no se ha convertido en escritor de la noche a la mañana, sino que lleva muchos años en esta búsqueda a la vez paciente y desesperada, ensayando el oficio, guardando en un cajón novelas que no le satisfacían del todo, podando su prosa de excrecencias innecesarias y viviendo sin prisas una etapa ascética de aprendizaje exigente, hasta dar por buenas las 134 páginas que hoy edita Anagrama.⁷⁶

2.2.3. El escritor

El creador de ficciones desempeña una labor fundamental en la búsqueda del interlocutor, acicate de toda narración. De ahí que las cualidades que definen a los grandes maestros de la literatura estén relacionadas con sus

⁷³ Martín Gaité, Carmen: “Dar palabra”, en *Agua pasada*, Barcelona, Anagrama, 1993, pág. 370.

⁷⁴ Martín Gaité, Carmen: “Dar palabra”, en *Agua pasada*, Barcelona, Anagrama, 1993, pág. 371.

⁷⁵ Precisamente, años después será Rafael Chirbes quien escriba sobre la autora y la alabe, por ejemplo, en “Puntos de fuga”, en *Ínsula. El legado de Carmen Martín Gaité*, coord. José Teruel Benavente, núm. 769-770, enero de 2011, págs. 2-4; y “La generosidad de la constancia”, en Teruel, José y Valcárcel, Carmen (eds.): *Un lugar llamado Carmen Martín Gaité*, Madrid, Ediciones Siruela, 2014, págs. 58-64.

⁷⁶ Martín Gaité, Carmen: “El silencio del testigo”, en *Agua pasada*, Barcelona, Anagrama, 1993, pág. 210.

aptitudes como comunicadores, en el sentido de que han sabido convencer, apasionar, fascinar, sorprender, interesar y persuadir al receptor mediante sus dotes narrativas, además de resultar verosímiles y creíbles. Con esos objetivos, el autor debe adaptar la forma y el contenido del mensaje a su receptor, y cuidar su prosa lo máximo posible.

Meticuloso e insaciable en sus búsquedas, pero nunca pelma, cuando Paco Nieva⁷⁷ se entusiasma con un personaje imaginario de los que surgen de su lápiz, repite una y otra vez el boceto, como si quisiera explorar su alma. Y para profundizar en esta exploración recurre al expediente de colocarlo en situaciones limítrofes entre la ficción y la realidad, a ver cómo reacciona. Exactamente lo mismo que hacen los buenos narradores. El personaje nunca es el mismo, aunque su figura terrenal sea la misma, porque lo que cambia es el entorno, las situaciones distintas en las que el autor mete a su héroe de papel para poner a prueba sus capacidades de sorpresa y de reacción, para experimentar con él, como un conejillo de indias.⁷⁸

La autora romántica Emily Brontë, cuya desbordante imaginación logró crear *Cumbres borrascosas*,⁷⁹ a pesar de la soledad en la que vivía en la campiña inglesa junto con sus otras dos hermanas escritoras y su hermano, que “heredaron la pasión por el arte y la literatura que alimentó los sueños juveniles del padre”,⁸⁰ ejemplifica las dotes narrativas y la pasión que transmite como creadora de ficciones.

Los biógrafos de Emily Brontë –quien, según testimonio de su hermana Charlotte, no era amiga de hacer confidencias a nadie– se sorprenden de que una jovencita introvertida, hija de un pastor protestante, educada en los principios de la moral victoriana y que las pocas veces que salió de Haworth estaba deseando volver a aquel perdido rincón del mundo, pudiera esconder bajo las aguas mansas de su aparente domesticidad tal torrente de pasión y tanta sabiduría para penetrar en los tormentos y repliegues del alma humana. Todo lo que logró entender e imaginar fue a base de concentración, de pacto con la soledad, de obediencia a los límites de su prisión terrena.⁸¹

⁷⁷ Francisco Nieva ilustró el ensayo *El cuento de nunca acabar* (Barcelona, Anagrama, 1988).

⁷⁸ Martín Gaité, Carmen: “La excursión al mal”, en *Agua pasada*, Barcelona, Anagrama, 1993, pág. 233.

⁷⁹ Martín Gaité tradujo esta obra en 1978.

⁸⁰ Martín Gaité, Carmen: “Los amores malditos”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 316.

⁸¹ *Ibidem*, pág. 315.

Como paradigma del escritor, el personaje infantil Celia asegura en el libro titulado *Celia novelista*: “No, no. Esos son cuentos que están escritos en muchos libros. Yo tenía que inventarlo todo, todo, y contarlo como si fuera verdad y estuviera pasando”.⁸² Ese pasaje resume la labor del escritor y sus objetivos, para lo cual son imprescindibles sus dotes narrativas y comunicativas.

Aparte de las citadas características, el creador de ficciones, como labor de aprendizaje previa y simultánea al desempeño de su oficio, debe ser un buen oyente y un asiduo lector; solo así logrará realizar su trabajo de forma eficaz. Acerca de Elena Fortún, creadora de Celia, la autora destaca su capacidad de transformar la vida en material narrativo: “la tendencia de Elena Fortún –oyente empedernida de historias ajenas– a aprovechar muchas veces las anécdotas que le contaban para trasladarlas a su ficción”.⁸³

Martín Gaité es un buen ejemplo de los requisitos que ella misma considera imprescindibles para escribir y para ser escritor. Por ejemplo, la preocupación por el lector y por su participación en la obra, lo cual es labor del escritor. Ella, además, ha sido desde niña una lectora contumaz, buena conversadora y oyente, y curiosa. “Lo que no he perdido nunca es la curiosidad por lo que está a mi alcance. Escribiré hasta el día que piense que lo que doy es peor que lo anterior”.⁸⁴ En sus críticas literarias, la autora suele destacar de las obras que lee a aquellos escritores que son representativos del buen contar, del arte del narrar, y acostumbra a censurar justo lo contrario.

Una de las anotaciones de Martín Gaité en sus “cuadernos de todo”, escrita entre abril y mayo de 1984, resume de forma esquemática todo el proceso al que se enfrenta el escritor, así como sus preocupaciones. Esta cita compendia también el ciclo comunicativo de toda obra.

⁸² Martín Gaité, Carmen: “Interpretación poética de la realidad”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 117.

⁸³ Martín Gaité, Carmen: “Elena Fortún y sus amigas”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 78.

⁸⁴ Entrevista en *ABC*, 13 de mayo de 2000.

LA PREFIGURACIÓN. En este terreno cabe el orden, el proyecto, la estructura. El futuro escritor es también un lector en quien resuenan todas las modas, las influencias, los informes posibles como sustrato. Busca algo (siempre algo pretencioso y pedante).

LA CONFIGURACIÓN. Riesgo de desafinar. El escritor no busca, encuentra. *Invenio*. Descubre. Y descubre con asombro improvisando. Esto, así, no lo ha dicho nadie. (Las influencias, aunque siguen operando de fondo, se vuelven inconscientes al bordarse en la propia trama.)

Originalidad y tradición en la novela española (movimiento pendular). Papanatería. Tendencia a no ver lo que se tiene en casa y admitir ciegamente lo de fuera. Puede querer volverse a ensayar algo que tenemos en casa.

Plazo de la novela. El tiempo que pasa en el papel y el de nuestra vida haciéndolo no coinciden.

Cómo ven los críticos el producto y cómo lo consagran o lo orillan. Los comisarios de la cultura.

Problemas de escribir. Problemas de publicar. Problemas de saberse o no leído. Buscar la propia voz.

¿Sobrevivirá el personaje y el interés por el personaje en la sociedad de masas donde el individuo apenas cuenta? ⁸⁵

2.2.4. El germen del escritor

Martín Gaité vincula el germen de la escritura a la infancia, etapa vital en la que el ser humano descubre la palabra como receptor de la misma: en primer lugar, como oyente de los mensajes orales, y en segundo, como lector. Sin embargo, la creación literaria puede surgir durante toda la vida, a consecuencia del proceso de transformación de interlocutor a protagonista de la narración. Así, el personaje infantil Celia, creado por Elena Fortún, simboliza el germen de la creación literaria y el proceso de su nacimiento, ya que, insatisfecha por revivir las historias y las vidas de los entes de ficción, decide crear ella misma.

Al principio no se acostumbra a la soledad. Juega a ser Caperucita y Ana, la cuñada de Barba Azul, que se sube a la almena del castillo para ver si llegan los guerreros que han de salvar de la muerte a su hermana. Es decir, sigue ateniéndose a representar o

⁸⁵ Martín Gaité, Carmen: *Cuadernos de todo*, Barcelona, Random House Mondadori, 2002, págs. 594-595.

interpretar historias ajenas. Pero de pronto se da cuenta de que esas fantasías inventadas por otros ni le resultan tan creíbles como antes ni la alimentan. Aún como función teatral para pasar el rato le pueden divertir un poco, pero copiarlas en su cuaderno con las tapas de piel, ¡vaya una gracia! Sería un ejercicio de redacción, igual de soso. Y ella quiere convertirse en protagonista.⁸⁶

La interpretación poética de la realidad, que se origina durante la infancia, al igual que la mirada que no se atiene a reglas o convencionalismos, son dos condiciones imprescindibles para el futuro escritor, ya que de ellas nacerá la capacidad de sorprenderse y, en consecuencia, la mirada del autor. “De la infancia procede la interpretación poética de la realidad, el afán por mirar sin ser visto y de no atenerse a consejos o reglas previas para interpretar lo mirado. Y de ahí heredaré luego el escritor la capacidad de sorpresa, la posibilidad de convertir en nuevo lo consabido”.⁸⁷

Son los niños avisados, comunicativos, autodidactas y, sobre todo, curiosos, deseosos de saber, los que desarrollarán la autonomía narrativa –la mirada del futuro escritor–, ya que, ante la incompreensión de la realidad, suplirán con sus propios argumentos la falta de respuestas satisfactorias por parte de los adultos, inmersos en sus obligaciones y convencionalismos. Por ejemplo, “cuando la madre de Alfanhuí, el personaje infantil de Sánchez Ferlosio, orgullosa de las industrias de su hijo, que había obtenido un polvillo negro con el que hacer tinta para aprender a escribir, lo mandó como premio al colegio.”⁸⁸

Todos los compañeros le envidiaban allí la tinta por lo brillante y bonita que era, porque daba un tono sepia como no se había visto. Pero el niño aprendió un alfabeto raro que nadie entendía, y tuvo que irse de la escuela porque el maestro decía que daba mal ejemplo. Su madre lo encerró en un cuarto con una pluma, un tintero y un papel, y le dijo que no saldría de allí hasta que no escribiera como los demás. Pero el niño,

⁸⁶ Martín Gaité, Carmen: “Interpretación poética de la realidad”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, págs. 116-117.

⁸⁷ Martín Gaité, Carmen: “La mirada del escritor”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 192.

⁸⁸ *Ibídem*, pág. 194.

cuando se veía solo, sacaba el tintero y se ponía a escribir en su extraño alfabeto, en un rasgón de camisa blanca que había encontrado colgado en un árbol.⁸⁹

El personaje literario Alfanhuí, creado por Sánchez Ferlosio, “es un ejemplo muy expresivo de la vocación de ser diferente propia de los niños autodidactos, capaces de suplir con sus propias respuestas las preguntas que no hayan eco en las pautas obligatorias y tediosas de la vida adulta”.⁹⁰ El hecho de que Martín Gaité ponga como ejemplo de sus reflexiones sobre el quehacer literario a personajes de ficción demuestra la mutua influencia entre la literatura y la vida, idea expuesta previamente.

Numerosos creadores han descubierto su vocación literaria en la infancia, primero, como lectores precoces, y después o de forma simultánea, como escritores; por ejemplo, Emilia Pardo Bazán, nacida en un contexto familiar y social propicio para el cultivo de estas aficiones.

Sus padres, don José Pardo Bazán Figueroa y doña Amalia de la Rúa, pertenecientes a la alta burguesía gallega, proporcionaron a su hija única, desde la primera infancia, un ambiente desahogado y propicio al estímulo de sus aficiones literarias, para las cuales demostró una inclinación apasionada y precoz. Alentada por aquella complacencia familiar y por los privilegios de una educación esmerada y amplia, adquirió hábitos de lectura poco frecuentes en una mujer de la época y empezó a escribir versos cuando aún era muy niña.⁹¹

Otro ejemplo es Rosa Chacel, de la que la autora asegura que en su infancia se encuentra ya el germen de toda su obra. “La Rosa Chacel que en 1908 abandona Valladolid para trasladarse a vivir a Madrid con sus padres, lleva bien arraigados todos los elementos de que habría de valerse para transformar la realidad y para iniciar el camino de perfección a que le llevaban sus luchas internas”.⁹² Sin embargo, otros autores han descubierto y desarrollado su vocación literaria y su creación en la madurez, aunque, como

⁸⁹ *Ibídem.*

⁹⁰ *Ibídem.*

⁹¹ Martín Gaité, Carmen: “Feministas españolas del siglo XVIII”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, págs. 162-163.

⁹² Martín Gaité, Carmen: “Centenario Rosa Chacel”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 242.

en todo escritor, persista el niño o la niña que llevan dentro y que soñaban ya con la literatura, como lectores, por ejemplo, Elena Fortún.

La mentira,⁹³ infantil, entendida como adorno de la realidad con el objetivo de lograr la atención del receptor a la historia narrada, representa el germen literario por excelencia. La propia definición de fantasía incluye la facultad de la mente de representarse cosas inexistentes, considerada por la autora como primer momento de la imaginación creadora. La segunda acepción, la capacidad de inventar seres y sucesos, ya sí contiene el esbozo de la mentira literaria.

En esta mitomanía late la intención de rectificar un mundo que se sueña o necesita de otra manera. Y sobre todo se necesita llamar la atención de otro contando de otra manera la propia realidad, adornándola, manipulándola. Esta tendencia es frecuente en los niños imaginativos, cuya personalidad de futuros narradores puede salir enriquecida con este ejercicio, sobre todo si los seres y sucesos inventados consiguen tomar vida propia y alejarse de un afán puramente narcisista.⁹⁴

2.2.5. La mirada del escritor

La infancia es la época vital en la que nace el germen del escritor, ya que de ella procede la interpretación poética de la realidad, basada en la capacidad de interpretar lo mirado con absoluta libertad, sin convencionalismos, sin atenerse a reglas, de las que posteriormente el escritor heredará la facultad de sorprenderse y, por tanto, la posibilidad de convertir en novedoso lo conocido. Esto significa que de la mirada estriban la autenticidad, la credibilidad, la originalidad y la novedad de la obra creada, su versión única

⁹³ La mentira forma parte del título del ensayo más importante de Martín Gaité sobre la narración y el quehacer literario; en el título (*El cuento de nunca acabar. Apuntes sobre la narración, el amor y la mentira*) también se incluye una referencia al amor, metáfora utilizada por la autora para escribir sobre la literatura y la creación literaria. Sin embargo, María del Mar Mañas Martínez atribuye la inclusión de este vocablo en dicho título al concepto de “mentira cerrada o thánatos”, que relaciona con el de “narración cerrada o thánatos” que supone la muerte del interlocutor, como asegura Martín Gaité en este ensayo. (Mañas Martínez, María del Mar: “Tirando del hilo en *Lo raro es vivir*: metáforas, mentiras y maternidad(es)”, en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, Carmen Martín Gaité. *Nuevas perspectivas*, núm. 52, enero-junio 2014, pág. 84).

⁹⁴ Martín Gaité, Carmen: “Brechas en la costumbre”, en *Agua pasada*, Barcelona, Anagrama, 1993, pág. 164.

e irremplazable, su auténtica aportación a la literatura. “En ningún momento del mundo pudo el hombre deducir de su mente una sola forma que antes no estuviera en sus ojos”, escribió Valle-Inclán en *La lámpara maravillosa*.⁹⁵ “Lo cual viene a significar que solo puede contar bien el que ha mirado bien, que el que no haya albergado en sus ojos casas, árboles, montañas y otros ojos, nunca podrá transmitir una riqueza que fueron incapaces de poseer”.⁹⁶

Quien se embarca en la elección de escribir lo que se le ocurre se siente pagado en no pequeña medida, por el placer recóndito de estar diciendo algo *suyo*, jugando al juego, tan viejo y excitante como el mundo, de inventar; porque, si bien es verdad que nada hay nuevo bajo el sol, el escritor sabe que sus ojos lo han mirado de una manera distinta y que nadie va a suplirle en la transmisión de esa forma suya de haber mirado lo que no era nuevo: la mirada es lo nuevo, y dar esa versión única e inédita le tienta y embriaga.⁹⁷

De hecho, la mirada del escritor condiciona, incluso, la credibilidad y la capacidad de persuadir y convencer al lector, ya que antes de hacer *suyo* lo que ve, sueña o lee, el autor debe entenderlo y procesarlo, después, eso sí, de haberlo mirado. “Efectivamente, quien nos conmueve con su palabra, ese narrador de quien puede decirse ‘cuenta las cosas que parece que las está uno viendo’,⁹⁸ es porque esas cosas las tenía guardadas en sus ojos, porque antes de ‘considerarlas’ y abarcar su significado las miró”.⁹⁹ La mirada es fundamental en el arte de narrar.

La mirada precede a la visión, precisa un objetivo, un enfoque, y presupone una actitud curiosa y diligente, tal como consta en el diccionario de

⁹⁵ Martín Gaité, Carmen: “La mirada del escritor”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 192. Esta cita de Valle-Inclán se encuentra también citada en: Martín Gaité, Carmen: “Los ojos de Agustina Bessa-Luís (*Diario 16*, 4 de abril de 1977)”, en *Tirando del hilo (artículos 1949-2000)*, edición de José Teruel, Madrid, Ediciones Siruela, 2006, pág. 90.

⁹⁶ Martín Gaité, Carmen: “Los ojos de Agustina Bessa-Luís (*Diario 16*, 4 de abril de 1977)”, en *Tirando del hilo (artículos 1949-2000)*, edición de José Teruel, Madrid, Ediciones Siruela, 2006, pág. 90.

⁹⁷ Martín Gaité, Carmen: “La ingrata condición del traductor. Bailar con la más fea (*Diario 16*, 24 de julio de 1978)”, en *Tirando del hilo (artículos 1949-2000)*, edición de José Teruel, Madrid, Ediciones Siruela, 2006, pág. 192.

⁹⁸ Una de las preocupaciones de Martín Gaité es lograr que el lector parezca que está viendo que ella cuenta y así se refleja en sus obras literarias, en las que destaca su visualidad.

⁹⁹ Martín Gaité, Carmen: “La mirada del escritor”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 192.

María Moliner, según explica la propia autora en su conferencia dedicada a este tema y titulada “La mirada del escritor”.¹⁰⁰

La mirada es anterior a la visión. Y requiere un objetivo, un enfoque. Consultando el diccionario de María Moliner, nos enteramos de que verbos como inspeccionar, contemplar, atisbar, vigilar, pasar revista o fisgar, están muy cercanos a distintos aspectos de la visión curiosa y diligente. En los consejos que se suelen dar a la gente confiada o distraída asoma el verbo mirar en su acepción de cuidado (“mira por dónde cruzas la calle”, o “mira que no te vayan a dar gato por liebre”, o “hay que mirar bien los pros y los contras”). Puede haber rastros de egoísmo en los individuos que “solo miran a su provecho” o de altruismo en quien “mira mucho por su hermano”. El objetivo aparece en frases como “trabaja con la mira de casarse”, y la falta de consideración en protestas cuyo ejemplo podría ser: “es que hoy en día los jóvenes no miran nada”, mientras que, en cambio, de la persona considerada se dice que es “muy mirada”.¹⁰¹

La curiosidad determina el objetivo seleccionado para ser mirado, lo que diferencia la mirada de la visión: “Bien mirado todo lo dicho, se saca en consecuencia que ver no es mirar, y la prueba la tenemos en frases como ‘Mira a ver si viene’, es decir que el afán selectivo que origina las preferencias se condensa en la visión orientada hacia aquello que el ojo ha elegido a cada instante como tema de curiosidad. Los ojos, que son las ventanas¹⁰² de la casa, como he dicho en alguna ocasión, unas veces miran al mediodía y otras a poniente, se alejan de lo contemplado o interponen un visillo que desdibuja los contornos y, sobre todo, sirve de escondite al que acecha”.¹⁰³

La mirada del escritor nace durante la infancia, época de descubrimientos en la que la curiosidad supone un estímulo para que surja la autonomía narrativa del niño, gracias a la cual se explica con sus propias palabras e ideas lo que los adultos hacen desganada o insatisfactoriamente.

¹⁰⁰ Martín Gaité, Carmen: *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, págs. 192-208.

¹⁰¹ Martín Gaité, Carmen: “La mirada del escritor”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 192. Esta cita refleja la utilización de ejemplos para hacer comprensible el mensaje, recurso habitual en sus ensayos, artículos y conferencias.

¹⁰² Las ventanas, así como las cortinas y los visillos, son un elemento importante en la obra de la autora.

¹⁰³ Martín Gaité, Carmen: “La mirada del escritor”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, págs. 192-193.

Desde la infancia, se diferencia a los niños curiosos de los adormecidos por la rutina simplemente fijándose en su mirada. Las adivinanzas que a cada momento propone la vida (maestra en insinuar mucho más de lo que muestra) suponen un estímulo para el niño capaz de explorar mediante respuestas de cuño personal todo aquello que los adultos le explican desgana o insatisfactoriamente, porque en general consideran una tontería sus preguntas. De ahí, de esa etapa de deslumbramientos ante lo difícil, surge la autonomía narrativa del niño, o dicho con otras palabras, la mirada del futuro escritor.¹⁰⁴

La autonomía narrativa del niño surge ante la dificultad y la incompreensión de la vida, no explicada de manera satisfactoria por los adultos. Es el niño curioso, avisado, comunicativo, autodidacta, que no se conforma con no comprender la realidad que lo rodea, el que creará sus propias explicaciones y respuestas, espoleado por la curiosidad y el afán de saber.

“Quien haya tenido la suerte de dar un paseo o hacer un viaje con un niño avisado y comunicativo”, escribí en *El cuento de nunca acabar*, “conocerá el regalo de sus comentarios nacidos al calor de la mirada, armonizados con ella”.

A este niño “avisado y comunicativo” se le distinguirá del apático, por su actitud ante lo que se le presenta como incomprensible, que al segundo le provoca rechazo, mientras al primero le espolea y excita.¹⁰⁵

Al ser la infancia la etapa de los descubrimientos de la vida, por antonomasia, los niños curiosos pueden desarrollar la autonomía narrativa, es decir, la mirada del futuro escritor. De ahí, la importancia y la repercusión de esta fase vital en la vida y producción literaria de los creadores. De nuevo, la autora pone como ejemplo a otro escritor. “Herman Hesse, uno de los autores que más denodadamente han luchado por rescatar en sus escritos al mundo de la infancia, nos dice en uno de sus relatos sobre este tema”:¹⁰⁶

¿Quién contaría las experiencias, las excitaciones y las alegrías que un niño descubre en las piedras, en las plantas, en los pájaros, en los aires, en los colores y en las sombras, entre una hora que suena y la siguiente, y las vuelve a olvidar enseguida, y sin embargo las transfiere a los sucesos y a las transformaciones de los años? Una

¹⁰⁴ *Ibidem*, pág. 193.

¹⁰⁵ *Ibidem*. Es habitual que la autora se cita a sí misma y fragmentos de otras obras suyas.

¹⁰⁶ *Ibidem*.

determinada tonalidad del aire en el horizonte, un ruido insignificante en la casa o en el huerto o en el bosque; la visión de una mariposa o cualquier perfume fugaz suscitan en mí a menudo, por unos momentos, nubes de recuerdos de aquellos tiempos lejanos. No son recuerdos claros ni individualmente diferenciables, pero todos ellos llevan el mismo aroma delicioso de entonces; porque entre mí y cada piedra, cada pájaro y cada arroyo existían una vida y una compenetración íntima, cuyos residuos me esfuerzo celosamente por conservar.¹⁰⁷

En la literatura se encuentran también ejemplos de estos niños curiosos que desarrollan la autonomía narrativa, la mirada del futuro escritor, como Alfanhú o Celia, como destaca la autora. “Otro ejemplo de niña ‘diferente’ y escandalizada antes las frases hechas que oponía la educación convencional a la curiosidad de su mirada encendida e insaciable la tenemos en Celia, la heroína inmortal de Elena Fortún, que acabó soñando (¿cómo no?) en poner por escrito sus fantasías en un cuaderno regalado por su padre y que una amiga despiadada le tiró al pozo. De esa mirada infantil que escudriña y pregunta se alimenta el futuro escritor”.¹⁰⁸

La mirada del escritor germina durante la infancia en los niños curiosos y deseosos de aprender y saber, íntimamente relacionada con la práctica de la lectura en solitario, ejercicio considerado un escondite, el acceso a un tabernáculo prohibido. “El niño comprende desde muy temprano que su mirada se siente más libre cuando no es interferida por la mirada ajena, que la experiencia le ha enseñado a considerar como un estorbo para el desarrollo de la curiosidad. Este voluptuoso afán por ‘fisgar’, por adentrarse en laberintos inexplorados viene fomentado por la lectura solitaria”.¹⁰⁹

Los niños curiosos, ávidos de saber y aprender, autodidactas, suelen leer y escribir en solitario, ajenos, ocultos y al margen de la vida de los adultos, que ellos consideran tediosa, convencional, sujeta a constantes normas y obligaciones. Se trata del concepto de literatura como escondite –noción ligada a la concepción de lo literario como juego y procedente de la mirada infantil–

¹⁰⁷ *Ibidem*, págs. 193-194.

¹⁰⁸ *Ibidem*, págs. 194-195.

¹⁰⁹ *Ibidem*, pág. 196.

para leer, primero, y escribir, después. “Esta inmunidad infantil del secreto, que se contagia al carácter lúdico de la literatura, procede siempre del foco de la mirada infantil, ansiosa de abarcar más de lo que la vida o los demás le muestran”.¹¹⁰

La mirada del escritor es fundamental en la creación de la obra y en su labor de convertir en nuevo lo consabido. Un ejemplo es Jesús Fernández Santos, escritor de la Generación del Medio Siglo, como Martín Gaité, y creador de cuentos y novelas.

Leer los cuentos completos de Jesús Fernández Santos, aparte de proporcionar un placer a los buenos aficionados al cuento —que, desgraciadamente, no crea que son muchos—, supone, en cierta manera, pasar revista a las profundas mutaciones experimentadas en las costumbres y los gustos, a tenor de los cuales se ha ido transformando, a trancas y barrancas, en un lapso de cuarenta años, el perfil de nuestra sociedad.¹¹¹ Así el lento desentumecer de la España de la posguerra para desembocar en la de la televisión y el consumo¹¹² se corresponde con la renovación formal y temática de estas narraciones, leales, a pesar de todo, al estilo peculiar y perfección reconocible que las armoniza. La evolución estética de Jesús Fernández Santos, como ya he dicho en otra ocasión al hablar de sus novelas, no es extrínseca, sino intrínseca.¹¹³ Responde a las diferencias reales de lo que contempla su mirada, pero no afecta, en absoluto, a la esencia de esa mirada. Una mirada, como lo fue siempre, escarmentada, melancólica y burlona. La mirada del que no se deja embaucar por las apariencias ni por los sueños, pero no porque no los haya tenido, sino porque se los han robado, escéptica y sensata, tan exenta de ilusión como limpia de veneno. Una mirada que le ha servido, por encima de todo, para aprender.¹¹⁴

¹¹⁰ *Ibídem*, pág. 198.

¹¹¹ Estas palabras reflejan el concepto de literatura como reflejo de la vida.

¹¹² Es frecuente en sus reflexiones las referencias a la televisión y los medios de comunicación, en general. Este aspecto se desarrolla con más detalle en el epígrafe 2.6. dedicado a la crítica literaria.

¹¹³ Según José Teruel Benavente, la autora distingue el oro del oropel, en sus críticas literarias, y, en este sentido, “la diferencia entre novelas intrínsecas frente a las extrínsecas queda explícitamente ejemplificada en la reseña de *La que no tiene nombre*, de Jesús Fernández Santos, frente a las *Lecciones suspendidas*, de Félix de Azúa (19.9.1978), o *La cólera de Aquiles*, de Luis Goytisolo (2.4.1979), ambas incluidas en este volumen”. Además, recuerda, en alusión a estas últimas, que “estas novelas de ‘papeles atados’ atentaban abiertamente contra uno de los principios medulares de su práctica narrativa: el regreso a las fuentes de la lengua viva y el respeto por la figura del lector”. (Teruel Benavente, José: “Carmen Martín Gaité, articulista”, en Martín Gaité, Carmen: *Tirando del hilo (artículos 1949-2000)*, edición de José Teruel, Madrid, Ediciones Siruela, 2006, pág. 26.

¹¹⁴ Martín Gaité, Carmen: “Etapas de aprendizaje. *Cuentos completos*, de Jesús Fernández Santos (*Diario 16*, 27 de marzo de 1978)”, en *Tirando del hilo (artículos 1949-2000)*, edición de José Teruel, Madrid, Ediciones Siruela, 2006, pág. 175. En 1971 Martín Gaité prologó otra obra de este autor: *Los bravos*.

La mirada es la seña de identidad de cada escritor, que confiere autenticidad y originalidad a su obra. Otro ejemplo es el autor Ignacio Aldecoa, también autor de la Generación del Medio Siglo, del que Martín Gaité asegura: “De no haber muerto temprano, hubiera podido ser uno de los mejores escritores españoles y que, como cuentista, superaba a la Pardo Bazán. Fue el primer escritor vivo al que yo conocí. Para él, el mundo de la escritura era el mundo de la mirada. Porque el escritor miente, deforma lo que ve, pero, para ello, tiene que mirar mucho y muy bien. Y eso me lo enseñó Aldecoa, que era además uno de los mejores conversadores que yo jamás he conocido. Imaginativo como era, nos dio a todos un estilo”.¹¹⁵

2.2.6. La presencia del escritor en la obra

Como se ha expuesto anteriormente, la aportación personal del autor es esencial en la definición de la creación literaria, ya que representa una de las principales motivaciones originarias de la escritura. La voz del escritor, y su mirada, distingue a este de los restantes creadores de ficción y constituye un medio de transmitir su memoria, pensamiento, sueño, lecturas y vida a otros, de manera que su legado se convierte en inmortal. A pesar de que Martín Gaité descarta el hecho de que ella misma sea reconocible en los personajes de sus obras,¹¹⁶ la autora asume la influencia de la vida –incluso de sus experiencias–

¹¹⁵ Cantavella, Juan: “CARMEN MARTÍN GAITE: Contemplar la vida con una pluma en la mano”, en *Semblanzas entrevistas: Carmen Martín Gaité, Narciso Yepes, Manuel Gutiérrez Mellado*, Madrid, PPC, 1995, págs. 19-20.

¹¹⁶ Sin embargo, algunos investigadores sí reconocen la presencia de la personalidad de Carmen Martín Gaité en sus obras literarias. Así, María Coronada Carrillo Romero cree que en sus personajes se reconoce la personalidad de la autora, debido a sus características habituales, como las escasas fronteras entre la realidad y la ficción, su afición a la literatura, sus dotes para la fabulación, su tendencia a la imaginación y su facilidad para la conversación y la escritura, “seres a medio camino entre la realidad y la ficción”. “Podría pensarse, entonces, que estamos ante unos personajes excesivamente ‘intelectualizados’, en los que pesa demasiado el componente culturalista. Sin duda, estamos antes unos personajes singulares, dotados de una gran sensibilidad, con una gran tendencia a la introspección y al autoanálisis. No quiere decir esto, no obstante, que no sean personajes creíbles o verosímiles desde un punto de vista narrativo, ni tampoco dejan, por ello, de situar la producción narrativa a la que pertenecen dentro de la literatura realista actual. Responden, eso sí, a la pintura de un tipo de ser humano que puede que no abunde ni sea el más frecuente en nuestra sociedad actual, pero que todos reconocemos, sin duda, en algunas de las personas que nos rodean, y lo que es más importante, detrás de los cuales podemos ver la personalidad de la autora. Los personajes de Carmen Martín Gaité se sitúan, al igual que ella misma, en el mundo ‘de puntillas’, en un raro equilibrio que les permite estar siempre al acecho de la irrupción de lo maravilloso”. (Carrillo Romero, María Coronada: *La visión de lo real en la obra de Carmen Martín Gaité*, Granada, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Extremadura, 2010, págs. 253-

en la literatura, a través de su transformación en material narrativo, como ha explicado en algunos textos, por ejemplo, sus conferencias tituladas “Galicia en mi literatura”,¹¹⁷ “Reflexiones sobre mi obra”¹¹⁸ y “La libertad como símbolo”,¹¹⁹ entre otros. Además, destaca en numerosas ocasiones la presencia del escritor en la historia narrada, mediante la delegación en sus seres de ficción.

Para elaborar esta historia “sencilla por fuera y prodigiosa por dentro”, como la calificó su amiga María, Elena Fortún ha delegado en el ojo infantil, mezcla de ingenuidad, sinceridad y osadía, para que registre los detalles de una sociedad donde empezaban a fraguar dos ideologías encontradas y fermentaban una serie de novedades y contradicciones inherentes a la modernidad. Dotada de una capacidad de observación excepcional para captar el ritmo de lo cotidiano, nunca deja de añadir unas gotas de humor y poesía a una prosa al mismo tiempo audaz y cándida, pero sobre todo viva.¹²⁰

La influencia de la vida, las raíces vitales, del propio escritor en su obra y creación literaria es determinante en su pasión y calidad, como en el caso de Rosalía de Castro, lo que constata la interrelación entre la vida y la literatura.

Su existencia personal fluyó con una apariencia tranquila, serena y paciente, familiarizada con la idea de la muerte, como si nunca se hubiera acostumbrado ni decidido a vivir del todo. Por eso su vida más que acción es pasión, mirada apasionada y vigilante donde se recoge todo lo que la circunda. La nota más afirmativa y fecunda

254). De similar opinión es Isabel Butler: “Tal vez leer las novelas de Carmen Martín Gaité sea conocer a la autora, ya que, deliberada o fortuitamente, esta parece ofrecernos, corporeizadas en sus diversos personajes, todos los rasgos que, como fichas de un rompecabezas, van finalmente a encajarse para presentarnos una coherente visión de conjunto de su temática”. (Butler, Isabel: “Hacia un estudio del tiempo en la obra narrativa de Carmen Martín Gaité”, en *Ínsula*, núm. 452-453, julio-agosto de 1984, pág. 18; citada por Antonio Pineda Cachero: “Comunicación e intertextualidad en *El cuarto de atrás*, de Carmen Martín Gaité (2.ª parte): de lo (neo)fantástico al Caos”, en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, núm. 17, 2001). Y Emma Martinell Gifre asegura: “En cualquiera de sus obras aparecen diáfanos su pensamiento y personalidad, y podemos explicar el porqué. Muchos de sus textos novelescos presentan personajes de rasgos similares a los que se suponen propios de la autora, como si hubiera una transposición de su personalidad a la de sus personajes de ficción y a de sus voces narradoras. Por otra parte, el mismo narrador construye una imagen del autor que entra en la narración. Basta recordar en *El cuarto de atrás* el montón de folios del que no es consciente la protagonista, a la vez narradora, sino cuando su hija se los señala; o el diálogo entre Eulalia y Germán, en *Retahílas*, interrumpido por la muerte, al amanecer, momento en el que se completa el texto que le llega al lector. De modo constante, la narración de la ficción que elabora Martín Gaité no omite, sino que explicita o se limita ser la descripción del acto de escritura. Por lo tanto, resulta imposible no ver en ella a la autora”. (Martinell Gifre, Emma: “Introducción”, en Martín Gaité, Carmen: *Hilo a la cometa. La visión, la memoria y el sueño* (Antología), edición de Emma Martinell Gifre, Madrid, Espasa Calpe, 1995, pág. 20).

¹¹⁷ Martín Gaité, Carmen: *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, págs. 122-137.

¹¹⁸ Martín Gaité, Carmen: *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, págs. 247-265.

¹¹⁹ Martín Gaité, Carmen: *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, págs. 138-153.

¹²⁰ Martín Gaité, Carmen: “Arrojo y descalabros en la lógica infantil”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Editorial Anagrama, 2002, pág. 101.

de sus poemas es el amor a la tierra que la vio nacer y morir y donde su voz sigue resonando.¹²¹

Otro ejemplo de la interrelación entre vida y escritura es la autora Concepción Arenal, quien dedicó su existencia a “la defensa de los penados, de los niños, de los seres abandonados y miserables, de la mujer expoliada”,¹²² de quien Martín Gaité también afirma: “En efecto, su vida y su ejemplo son inseparables de su obra”.¹²³

La presencia del escritor y, concretamente, su desdoblamiento¹²⁴ en los distintos personajes de la ficción que él crea, es el asunto central del texto titulado “La incertidumbre redentora”, que sirvió de presentación de la puesta en escena de la obra *El marinero* de Fernando Pessoa.¹²⁵

En otras muchas ocasiones confiesa el poeta que está repartido en muchos y que su alma se ha quebrado... Su espíritu, como las olas del mar, se disgrega de continuo en sucesivas vivencias fragmentarias. Su escritura, por eso, es un puro fragmento, una madeja donde es difícil distinguir principios de finales. De la misma manera se fragmenta su personalidad y se desdobra en los famosos heterónimos, Campos, Caeiro y Reis, autores a los que considera dotados de vida propia y diferente de la suya.¹²⁶

En ese mismo texto la autora se refiere a la concepción de la ficción, de la creación literaria, como expresión de las perplejidades del ser humano, del escritor, lo que es una muestra más de que la obra refleja la voz del escritor.

Precisamente, la voz del escritor se puede manifestar en sus distintos heterónimos, como en el caso de Pessoa, o en alguno de sus personajes ficticios, trasunto de su creador, por ejemplo, Rosa Chacel:

¹²¹ Martín Gaité, Carmen: “Feministas españolas del siglo XVIII”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 162.

¹²² *Ibidem*, pág. 159.

¹²³ *Ibidem*, pág. 160.

¹²⁴ El desdoblamiento en las obras literarias de la autora ha sido estudiado por diversos investigadores y críticos. Se detalla en la segunda parte de esta tesis sobre la práctica ficcional.

¹²⁵ En 1992, en la iglesia de San Esteban de Salamanca, Martín Gaité ofreció esta presentación a su versión o adaptación teatral de la obra de Pessoa (1990). Está recogida en: Martín Gaité, Carmen: “La incertidumbre redentora”, en *Agua pasada*, Barcelona, Editorial Anagrama, 1993, págs. 373-382.

¹²⁶ Martín Gaité, Carmen: “La incertidumbre redentora”, en *Agua pasada*, Barcelona, Editorial Anagrama, 1993, pág. 377.

A tientas entre sus sensaciones y el deliberado propósito de aguzar hasta el máximo la inteligencia, incluso en el seno de la oscuridad, transcurre la infancia vallisoletana de Rosa Clotilde, diez años escasos, aunque en ese núcleo –insisto– podemos encontrar el germen de toda su obra. Por ejemplo, la niña Leticia Valle, una de sus criaturas de ficción cuando reza o explora sus sentimientos confusos, es un trasunto tan fiel de los conflictos y preocupaciones de la autora que la voz real y la fingida no se diferencian. Y el tema más repetido en las memorias de Leticia –como en las de Rosa Clotilde niña– es el de la incertidumbre que se intenta roturar sin saber cómo.¹²⁷

El lector tiende a buscar al autor en su obra, a imaginárselo, seguir su rastro en el texto y averiguar sus orígenes, explicaciones que para el escritor, una vez terminada la obra, resultan trabajosas.

Pero el lector –y con eso hay que contar– tiende a buscar el bulto del autor. A imaginárselo a partir de su obra y hacerla a la fuerza coincidir con ella. Unas veces lo idealiza, otras intenta vampirizarlo. No se contentan los lectores ávidos con que se les señale un paisaje o un camino, quieren ser el autor, ver lo que él ha visto con sus propios ojos, acompañarle en sus alquimias. No se conforman con disfrutar de los personajes que ha creado, quieren saber de qué parte de sus costillas o de su cerebro los ha sacado. Y uno, la verdad, no lo sabe. Simplemente así. Es muy trabajoso, cuando la función ha terminado, dejándonos a nosotros más a oscuras que a nadie y temerosos de que las musas se hayan ausentado para siempre, tener que seguir justificando lo injustificable, mintiendo sin ganas, diciendo frases vacuas y triunfales, filosofemas baratos.¹²⁸

En ocasiones, es más evidente la presencia del escritor en su obra, a través de la transformación de sus vivencias en material narrativo. “No hay más remedio que insistir en la repercusión que la biografía de un artista deja como impronta en su obra, más evidente, en general, en los seres de peripecia vital atormentada. Pensemos, por ejemplo, en Dostoievski y en sus *Hermanos Karamazov*, tragedia (más que novela) cuyos héroes simbolizan todos los excesos a que puede llegar un hombre en situaciones límite. (...) Toda la

¹²⁷ Martín Gaité, Carmen: “Centenario Rosa Chacel”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 240.

¹²⁸ Martín Gaité, Carmen: “El taller del escritor”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 271.

novela es un trasunto de las contradicciones, dudas y tormentos que nos revela un acercamiento a la biografía de su autor”.¹²⁹

Como es sabido, la narración se organiza en torno a un parricidio. Fedor Pavolovitch Karamazov ha sido asesinado. Sus perfiles grotescos y su afán por humillar a los hijos, con quienes vivía en conflicto permanente, conduce las sospechas hacia Iván, Dimitri, Alioscha, Smerdiakov, los mismos a quienes había avasallado. Ahora bien, el padre del propio Dostoievski, un médico pobre y desesperado, había proyectado una perpetua sombra de crueldad y avaricia sobre su hijo. En la novela (...) existe también el ingrediente, a que antes me referí, del enamoramiento tardío. Porque Fedor P. Karamazov, además de haber dilapidado el patrimonio familiar y oponerse sistemáticamente a las vocaciones de sus hijos, se erige en rival amoroso de Dimitri, argumentando que él necesita más que su hijo las atenciones y favores de la bella y sensual Grouchenska.¹³⁰

Como en el caso del célebre escritor ruso, en la obra de algunos autores es más reconocible la presencia de su creador, a través de sus datos biográficos.¹³¹ “Y aquí viene a cuento el influjo en la obra de las vivencias personales del autor. Porque Dostoievski, según parece, viejo prematuro y físicamente poco agraciado, siempre se sintió inseguro en el amor, y no le era desconocida esa porfía basada en el circunloquio propia de algunos hombres mayores. A los cuarenta y cinco años, con su aspecto descuidado y un poco senil, conservaba unas ansias insatisfechas de correspondencia amorosa. Fue cuando conoció a una mecanógrafa adolescente, Anna Grigorievna, quien despertó en él sentimientos tan apasionados que no se atrevió a confesárselos más que mediante una metáfora. Le contó que le gustaría mucho escribir una novela sobre el amor de un hombre casi anciano por una niña”.¹³²

¹²⁹ Martín Gaité, Carmen: “Los viejos en la literatura”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 414.

¹³⁰ *Ibidem*, págs. 414-415.

¹³¹ El carácter autobiográfico de Martín Gaité en sus obras literarias ha sido estudiado por diversos investigadores y críticos. Se explica en la segunda parte de esta tesis dedicada a la práctica ficcional.

¹³² Martín Gaité, Carmen: “Los viejos en la literatura”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, págs. 414-415.

2.2.7. Carmen Martín Gaité como escritora

Siguiendo las confesiones que Martín Gaité hace en sus textos ensayísticos y periodísticos sobre su experiencia vital como lectora y escritora, se puede afirmar que el proceso transformador de receptora de historias ajenas a creadora de sus propias narraciones tuvo origen durante su niñez, época en la que “una provinciana de Salamanca, aquella niña que soñaba ser una artista singular a la que estaban aclamando en Nueva York”,¹³³ alentada por los cuentos que leía, especialmente por el personaje infantil Celia, cuya vivencia fue similar y simultánea a la suya, y a quien le debe el descubrimiento de la escritura, “el afán de emularla”:¹³⁴ “Yo también había decidido ponerme a escribir, pero me hacían falta el aliento y el ejemplo de una niña de mi edad, mucho más fuerte y sobre todo mucho más útiles que el consejo de un profesor”.¹³⁵

La afición por la literatura, la lectura y la escritura de Martín Gaité procede de su niñez y de la influencia paterna: “Mi padre, aunque no era gallego, también adoraba aquella tierra. Su padre era de un pueblo de Valladolid y su madre de Santander, pero él había vivido en Madrid desde los dos años y se consideraba madrileño. En Madrid, donde había pasado toda su juventud y había cursado la carrera de Leyes, asistió a muchas tertulias de escritores y artistas de principios de siglo y de ahí le venía su gran afición a la literatura, que cultivaba con bastante acierto. Versificaba con facilidad y, aparte de sus trabajos y conferencias de derecho, había escrito varios cuentos para niños, que nos leía, pero que nunca publicó. Pero, sobre todo, escribía unas cartas preciosísimas, llenas de detalles, con una caligrafía preciosa, y era un narrador oral excepcional”.¹³⁶

¹³³ Martín Gaité, Carmen: “La libertad como símbolo”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 153.

¹³⁴ Martín Gaité, Carmen: “Interpretación poética de la realidad”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 117.

¹³⁵ *Ibidem*.

¹³⁶ Martín Gaité, Carmen: “Bosquejo autobiográfico”, en *Agua pasada*, Barcelona, Anagrama, 1993, pág. 14.

Martín Gaité estudió bachillerato en el Instituto femenino de Salamanca, un episodio vital que sería clave en su vocación literaria: “Allí iban niñas de las más distintas clases sociales, pero la mayoría de condición modesta, entre las que coseché mis primeras buenas amigas, sobre todo Sofía Bermejo, hija de dos maestros que estaban en la cárcel, y que me aficionó a escribir diario. También empecé con ella una novela e inventé la isla de Bergai. (Todo esto está contado en *El cuarto de atrás*). En el Instituto tuve tan buenos profesores, como don Rafael Lapesa y don Salvador Fernández Ramírez, ambos académicos en la actualidad y a quienes la guerra había pillado por casualidad en Salamanca. Creo que a estos dos excelentes profesores les debo mi definitiva vocación por la literatura y el esmero con el que me entregaba a los ejercicios de redacción, por el placer de hallar su beneplácito. De todas maneras, tanto mi padre como mi madre también me fomentaban con decidido entusiasmo estas aficiones”.¹³⁷

Su encuentro con Ignacio de Aldecoa en la universidad salmantina y su reencuentro en Madrid, a finales de los años cuarenta, será decisivo en su vocación literaria. La autora, que llegó a Madrid decidida a estudiar el doctorado, fue abandonando poco a poco sus proyectos universitarios, al conocer a los escritores de la denominada “Generación del Medio siglo”, como Medardo Fraile, Alfonso Sastre, Jesús Fernández Santos, Rafael Sánchez Ferlosio y Josefina Rodríguez. Empezó a escribir cuentos y artículos y a publicarlos en revistas madrileñas, en las que colaboraban dichos autores. En esos años trabajaba haciendo fichas para un diccionario que estaba preparando la Real Academia Española.¹³⁸

La autora logró vivir exclusivamente de la pluma, como era su deseo, con ediciones críticas, traducciones, prólogos, artículos, guiones de cines, adaptaciones de clásicos, colaboraciones para la radio, críticas literarias...¹³⁹ La obtención del premio Nadal, el más importante en aquella época, en 1958,

¹³⁷ Martín Gaité, Carmen: “Bosquejo autobiográfico”, en *Agua pasada*, Barcelona, Anagrama, 1993, págs. 15-16.

¹³⁸ *Ibidem*, págs. 17-18.

¹³⁹ *Ibidem*93, pág. 23.

por su novela *Entre visillos* contribuyó al impulso de su trayectoria literaria, ya que le facilitó la publicación de sus obras y en consecuencia, le reafirmó en su propósito de seguir escribiendo siempre.¹⁴⁰

Para la autora, era inevitable su dedicación a la creación literaria, que se materializó con la publicación de su novela corta *El balneario*,¹⁴¹ precisamente por las escasas fronteras entre sueño y realidad.

Recuerdo, y lo he escrito en algún sitio, que la llegada a los balnearios siempre me producía zozobra y excitación. Y no entendía por qué, si era todo tan normal, un mundo inmerso en la costumbre, rodeado de seguridades, habitado por personas aquiescentes y educadas que se dirigían sonrisas y saludos. Yo era una señorita de provincias, llegaba con mi padre, que padecía del riñón; a los dos días ya nos hablaba todo el mundo, sabían nuestro nombre y lo decían con confianza. (...) Nada de aquello me parecía verdad, sentía que me estaban engañando al hacerme recitar con ellos el texto de una función aparentemente inocua, pero que encubría tal vez sordas amenazas. Y me aplicaba a descubrir algún sitio distinto debajo de aquellos gestos avenidos, de aquellos rostros tranquilizadores.

Decidí que no era verdad, que era un sueño. Y lo convertí en literatura, sin comprender que al renegar de esa realidad me metía por un camino de los que no admiten marcha atrás. Para bien o para mal, era mi sino.¹⁴²

Como parte de su aprendizaje, hay que destacar sus asiduas lecturas y su precoz encuentro con los libros,¹⁴³ por ejemplo, con las obras de Elena Fortún, cuya influencia reconoce abiertamente.¹⁴⁴ En sus textos también queda patente la evolución de Martín Gaité como escritora.

¹⁴⁰ *Ibidem*, págs. 21-22.

¹⁴¹ Como se ha contado en el capítulo 1 sobre el bosquejo biográfico de la autora, antes escribió *El libro de la fiebre*, de la que solo se publicaron algunos fragmentos en revistas, debido a la influencia de la opinión de Rafael Sánchez Ferlosio.

¹⁴² Martín Gaité, Carmen: "Brechas en la costumbre", en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, págs. 346-347.

¹⁴³ Martín Gaité, Carmen: "Galicia en mi literatura", en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 122.

¹⁴⁴ Martín Gaité, Carmen: "Arrojo y descalabros en la lógica infantil", en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 101. Bettina Pacheco Oropeza concreta la influencia de Elena Fortún en Martín Gaité. "No sé si consciente o inconscientemente, desarrollará ciertas técnicas de su admirada Elena Fortún, señaladas por aquella misma como crítica de la obra que tanto disfrutó en su infancia, las cuales usará en su novela para jóvenes *Caperucita en Manhattan*: la aplicación de la lógica infantil para desmontar frases hechas; la explicación mágica de la realidad y la mezcla de lo fantástico con lo cotidiano; la viveza y el realismo de los diálogos; la crítica social encubierta tras la ingenuidad y la ironía del ojo infantil. La novela comienza, no es de extrañar, con un epígrafe tomado de *Celia en el colegio*". ("La niña rara: *Caperucita en Manhattan*", en Redondo Goicoechea, Alicia (ed.): *Carmen Martín Gaité*,

En mi primera juventud, no recuerdo haberme sentido atosigada por obstrucciones de este tipo. Me parece recordar, más bien, que ponerse a escribir era entonces algo inmediato e incuestionable, como ponerse a hablar o a tomar el sol. Ni me enteraba de cuándo me había puesto a ello. No tenía conciencia de ese tránsito, tan acuciante ahora, del caos al orden, de la vida a la palabra. De repente estaba ya metida en la labor, no podía decir cuántas horas llevaba, me “salía” natural; la belleza de las palabras dichas y dispuestas de una determinada manera me embriagaba en seguida. Y al mismo tiempo que me producía seguridad y satisfacción mirarme en lo escrito como en un espejo segregado de mi propia persona, esta satisfacción me impedía ir más allá, me limitaba... Me tumbaba en aquel jardín pintado que rodeaba mis torres de marfil y donde me sentía a salvo de los rumores del mundo.¹⁴⁵

Esa facilidad, ingenuidad y despreocupación con la que se enfrenta al hecho literario durante su juventud se truncará con el tiempo en un sentimiento de incertidumbre, del que hace partícipe al lector en su ensayo *El cuento de nunca acabar*, publicado en 1983.

No sé cuándo empezaría a operarse la metamorfosis que me hizo dificultosa la subida a aquel reducto y me enseñó a ver las grietas en las paredes de la torre, convirtiéndola en caserón inhóspito, cuando me pareció que oía por la noche pasos de fantasmas. Estas mudanzas no son nunca repentinas, sino alevosas.

Lo que sé es que ya no puedo reposar en nada de lo que escribo. Todo son retazos cuestionables, esbozos, moradas provisionales que no hacen más que acentuar mis incertidumbres y mi inercia. Aquel umbral de franco e insensible acceso entre la vida y la palabra quedó borrado por la maleza.¹⁴⁶

Idéntica evolución padece la autora en cuanto al grado de emoción y la ilusión con la que acoge la publicación de sus obras. En el artículo titulado “El balneario” se muestra nostálgica respecto a la pérdida de ese sentimiento, tan vívido con motivo de la edición de su primera novela corta homónima.¹⁴⁷

Madrid, Ediciones del Orto, 2004, pág. 119). Martín Gaité no solo leyó de pequeña las obras de Celia, el personaje infantil creado por Elena Fortún, sino que prologó su obra *Celia lo que dice* y escribió el guion para la serie de televisión *Celia*; además, ha escrito en numerosas ocasiones sobre esta autora, a la que pone como ejemplo en su teoría literaria. En dicho prólogo escribe que fueron “sus brillantes y atrevidas sugerencias las que me indicaron un camino para iniciar en el cual no hacía falta ni compañía ni más equipaje que el de un cuadernito rayado: el camino de la literatura”. (“Pesquisa tardía sobre Elena Fortún”, prólogo a Fortún, Elena: *Celia, lo que dice*, Madrid, Alianza Editorial, 2001, pág. 33).

¹⁴⁵ Martín Gaité, Carmen: “Las torres de marfil quebradas”, en *El cuento de nunca acabar*, Barcelona, Anagrama, 1988, pág. 32.

¹⁴⁶ *Ibidem*.

¹⁴⁷ Martín Gaité, Carmen: “El balneario”, en *Agua pasada*, Barcelona, Anagrama, 1993, pág. 35.

Sin embargo, durante toda su trayectoria como escritora, Martín Gaité ha vivido con pasión la escritura, que ha sido siempre muy satisfactoria: “Sí, yo creo que mucha gente se cansa de escribir con pasión; en cambio, yo creo que a mí no me ocurre nunca y eso me parece la mayor suerte de todas: el no haberme cansado de algo que me da tantas satisfacciones”.¹⁴⁸ Para la autora, lo importante es escribir. En una entrevista con Julia Otero, Martín Gaité asegura que un buen escritor “lo que quiere es escribir. El otro es el que sueña con venir retratado en el periódico”.¹⁴⁹ Y siempre ha escrito ajena a las tendencias: “La moda cambia tanto, que el que quiera seguirla lleva más las de ganar si no se mueve. Yo nunca he cambiado de estilo, así que cada cuatro años estoy de moda”.¹⁵⁰

A pesar de las dificultades, a Martín Gaité le resulta muy placentero escribir, labor que requiere tiempo y dedicación. Lo contrario, “es como esos que hacen el amor aquí te pillo aquí te mato, cuanto más pronto mejor. ¡Pero si lo bonito es tardar para que luego dure mucho! ¿A quién le apetece terminar cuanto antes? Cuando me pongo a escribir una novela, disfruto tanto que me gustaría estar siempre así”.¹⁵¹ Sin embargo, como otros escritores, ha vivido dificultades en el proceso de escritura. En alusión a la costosa elaboración de *El cuento de nunca acabar*, asegura: “A veces habían salido doce folios de una nota que tenía ocho líneas en los ‘clairefontaine’ lo explicaba todo mejor, sí muy brillante y pulido, pero era como contemplar un broche de compromiso regalado por el amante que se siente obligado a suplir con el fulgor de la joya el que sus ojos han perdido al mirarnos”.¹⁵²

¹⁴⁸ Cantavella, Juan: “CARMEN MARTÍN GAITE: Contemplar la vida con una pluma en la mano”, en *Semblanzas entrevistas: Carmen Martín Gaité, Narciso Yepes, Manuel Gutiérrez Mellado*, Madrid, PPC, 1995, pág. 45.

¹⁴⁹ Otero, Julia: “Carmen Martín Gaité por Julia Otero”, en *El País Semanal*, 23 de enero de 2000.

¹⁵⁰ *Ibidem*.

¹⁵¹ Cantavella, Juan: “CARMEN MARTÍN GAITE: Contemplar la vida con una pluma en la mano”, en *Semblanzas entrevistas: Carmen Martín Gaité, Narciso Yepes, Manuel Gutiérrez Mellado*, Madrid, PPC, 1995, pág. 28.

¹⁵² Martín Gaité, Carmen: *El cuento de nunca acabar*, Barcelona, Destino, 1983, pág. 268. Citado por María del Mar Mañas Martínez (“Tirando del hilo en *Lo raro es vivir*: metáforas, mentiras y maternidad(es)”, en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, *Carmen Martín Gaité. Nuevas perspectivas*, núm. 52, enero-junio 2014, pág. 86).

Desde sus inicios como escritora, reconoce que, con el tiempo, ha aprendido a escribir y se ha vuelto más exigente con su trabajo.

Por supuesto, las exigencias aumentan, y para que una cosa la dé yo por buena, tengo que estar muy segura de que me ha gustado. Bien segura, porque si no, la guardo y ya continuaré trabajando en ella otra temporada; pero segura de escribir de un tirón, no. Era más segura al principio.

¿Más atrevida, quizás?

Más atrevida, esa es la palabra. El entusiasmo era mayor, eras más joven... pensabas que te ibas a comer el mundo y no es que saliera mejor ni peor, es que salía de otra manera. Yo, realmente, ahora tengo más exigencia que tenía antes. Y estoy más segura de que tengo más lectores que antes y eso siempre es motivo de satisfacción. Sé que ahora la gente me lee más de lo que me leía, pero incluso se leen más unos libros que estaban ahí olvidados y que no eran atendidos, porque ahora, por ejemplo, se han reeditado los *Cuentos completos* que estaban muertos de risa y a toda la gente les están gustando mucho y es un libro casi como nuevo; *Ritmo lento* se reeditó también hace dos años, cuando era un libro también muy relegado; o sea que la gente me lee ahora más que antes. Es una cuestión si quieres de mercado, por la edad que ya tengo o por algún premio importante, que ya tengo o por algún premio importante, como el Príncipe de Asturias, que me han podido dar, o simplemente porque las dos últimas novelas mías, *Nubosidad variable* y *La Reina de las Nieves*, sin valoración de que sean mejores o peores, han gustado mucho. Le ha gustado mucho a la gente, que es la que compra, y a los críticos, también.¹⁵³

Como escritora, Martín Gaité concede más importancia a que sus obras sean apreciadas por los lectores al reconocimiento de los medios de comunicación y de los críticos literarios.

¿Qué es más importante, que una novela sea ensalzada por todos los medios o que caiga bien a los lectores?

Lo que importa es que le guste a la gente, cuando yo no me muevo para nada, ni salgo en televisión, porque no me habrás visto en la televisión jamás, a no ser que las cámaras vengán adonde yo estoy, porque en ese caso o me voy a meter debajo de la mesa. Pero yo, a promocionar un libro mío, ¿cuándo he ido yo a televisión? Sin embargo, la gente está leyendo mis libros. Pues mira, eso sí me da seguridad, pero no quiero que esa seguridad me acampañe y piense que ya todo, porque lo escriba yo, va

¹⁵³ Cantavella, Juan: "CARMEN MARTÍN GAITE: Contemplar la vida con una pluma en la mano", en *Semblanzas entrevistas: Carmen Martín Gaité, Narciso Yepes, Manuel Gutiérrez Mellado*, Madrid, PPC, 1995, págs. 47-48.

a ser muy bueno. Precisamente eso me obliga a tener todavía más exigencia, porque yo no puedo entregar un original, a alguien que está esperando que acabe otro libro, si no es por lo menos igual de bueno que el anterior.¹⁵⁴

La buena recepción de sus obras por parte de los lectores le da seguridad como escritora, pero sin permitir que este hecho le haga menos exigente con su escritura.

¿Cómo lo va a lograr?

No lo sé, pero me he puesto el listón muy alto. Después de *La Reina de las Nieves*, por ejemplo, te digo en serio que, para mi gusto –los demás dirán lo que quieran–, me he puesto la cuerda muy alta. Para escribir un libro que no sea mejor que *La Reina de las Nieves*, no lo voy a poder escribir así como así, ni mucho menos, y como peor no me interesa... Es difícil que se me ocurra un libro que no sea igual y que, al mismo tiempo, tenga ese trabajo, tan ajustado de unos ritmos con otros. Es un libro del que estoy muy contenta, para qué voy a decir otra cosa. A mí me gustó mucho, pero es que a la gente le ha gustado también.¹⁵⁵

La autora asegura que pocas veces ha estado tan contenta como después de escribir la novela *La Reina de las Nieves*, por el resultado final, a la que considera su obra más lograda hasta la fecha.¹⁵⁶

¿Está más contenta que con una novela como Entre visillos?

Bueno, de *Entre visillos* estoy contenta, aunque no sé si más o menos. Tengo que decir que me costó muchísimo menos trabajo que este. Eso sí, aunque se trate de un libro (también *El balneario*) al que alguna gente le ha gustado mucho, es una mirada un poco miope. No; más contenta que al terminar *La Reina de las Nieves* he estado con pocos. Lo digo en el sentido que me haya resultado tan parecido a lo que yo quería lograr. Son muchos años... son muchos años dándole vueltas a ese libro, desde el setenta y cinco, más o menos. El hecho de que yo en mi interior note que se parece muchísimo a lo que yo quería hacer, eso es lo que me da confianza. Lo que me ocurría con *Entre visillos* era que tenía la sensación de que me había salido muy bien, muy ligero, pero un poco más como por casualidad. Pero es que este libro, no sé, lo he ajustado tanto que no podía haber quedado diferente de cómo yo quería.

¹⁵⁴ *Ibidem*, págs. 48-49.

¹⁵⁵ *Ibidem*, pág. 49.

¹⁵⁶ El libro de Juan Cantavella, *Semblanzas entrevistas: Carmen Martín Gaité, Narciso Yepes y Manuel Gutiérrez Mellado*, que incluye este comentario de la autora, se publicó en 1995.

Los escritores dicen que la distancia escasa entre los sueños y la realidad es lo que da el índice de valía de un libro. En la medida de que se aproxima a lo que uno deseaba hacer, que siempre se quiere conseguir lo mejor, entonces eso significa que el libro es mejor.

Sí, y me ha pasado un poco en todos, pero en este, mucho más; este se parece bastante a lo que andaba buscando.

Una suerte.

Sí, una suerte. Este es un libro que me gusta, aunque lo haya escrito yo.¹⁵⁷

En una entrevista, realizada en 1996, la autora asegura que también ha disfrutado mucho con la escritura de *Caperucita en Manhattan* y *Lo raro es vivir*. Respecto a esta última, asegura: “Esta novela me ha dado vida”. “Se nota que Carmen Martín Gaité ha disfrutado muchísimo escribiéndola y admite que solo le ha sucedido con otros dos de sus libros *El cuarto de atrás* y *Caperucita en Manhattan*: un auténtico arrebató”, escribe la entrevistadora.¹⁵⁸

Como escritora, Martín Gaité asegura que, una vez publicadas sus obras, no las relee, porque ya no le pertenecen, y admite la pérdida de su compañía: “Yo mis libros, después de publicados, casi nunca los releo. Les digo adiós cuando se los entrego al editor y es, desde luego, un adiós bastante triste, porque al acabar de contar una historia me quedo vacía y como sin sombra, esperando, con bastante escepticismo, el milagro de que se me vuelva a ocurrir otra”.¹⁵⁹

Así que cuando me vienen a pedir puntualizaciones concretas sobre el significado global de una novela determinada o me recuerdan tal o cual pasaje para aclarar conmigo si debe interpretarse de esta manera o de la otra, me inhibo, incapaz de

¹⁵⁷ Cantavella, Juan: “CARMEN MARTÍN GAITE: Contemplar la vida con una pluma en la mano”, en *Semblanzas entrevistas: Carmen Martín Gaité, Narciso Yepes, Manuel Gutiérrez Mellado*, Madrid, PPC, 1995, págs. 49-51.

¹⁵⁸ Mora, Rosa: “Esta novela me ha dado vida” (Entrevista con Carmen Martín Gaité), en *El País. Babelia*, 1 de junio de 1996, pág. 4. Citada por Mañas Martínez, María del Mar: “Tirando del hilo en *Lo raro es vivir*: metáforas, mentiras y maternidad(es)”, en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, *Carmen Martín Gaité. Nuevas perspectivas*, núm. 52, enero-junio 2014, págs. 81 y 90.

¹⁵⁹ Martín Gaité, Carmen: “Retahíla con nieve en Nueva York”, en *Agua pasada*, Barcelona, Anagrama, 1993, pág. 29.

prestar ayuda, porque aquello delo que me están hablando me parece un negocio en el que no tengo derecho a meter baza ni me toca a mí dilucidar.¹⁶⁰

Sin embargo, una vez finalizada la obra, la autora recuerda con claridad el proceso de su escritura, lo que refleja la importancia que concede a la escritura en sí. “El libro terminado se convierte para mí en una especie de amigo lejano y borroso en cuanto a su contenido o intención. Recuerdo, en cambio, con mucha nitidez, las situaciones en las que estaba implicada mientras lo escribía, la vicisitudes personales que me hicieron acariciar el deseo de escribirlo y promovieron su elaboración, la primera escena visual que se me presentó ante los ojos de la imaginación sin saber cómo, los amigos que conocí, los paisajes que vi y los disgustos o alegría que tuve a lo largo de aquel proceso en el que el texto iba tomando cuerpo, detalles de una tarde concreta en que saqué mi cuaderno en un tren o en un café, mis euforias, mis desánimos y mis quiebras de humor”.¹⁶¹

Hasta tal punto, que lo que echo de menos, al cabo de mis diferentes trabajos que desembocaron en un libro nuevo (objeto que una vez exhibido en los escaparates deja de pertenecerme para pertenecer al público) es no haber llevado, paralelamente a la labor mediante la cual el libro se iba configurando, un diario donde se diera cuenta de los altibajos y avatares de su elaboración, una especie de cuaderno bitácora para registrar la historia de lo que iba pensando y sintiendo, de lo que me movía a escribir y de cómo el hecho de escribir influía en mi humor y lo modificaba. A veces lo he empezado a hacer, siempre en tentativas fragmentarias, pero esos apuntes, cuando los encuentro, me sirven de consuelo y otras los busco en tiempo de aridez para no sentirme tan al raso sin la compañía aquella que el libro me hizo cuando lo estaba inventando.¹⁶²

Cuando termina un libro, la autora se queda sumida en la depresión, ante la incertidumbre de si será capaz de volver a escribir otra obra, y no

¹⁶⁰ Martín Gaité, Carmen: “Retahíla con nieve en Nueva York”, en *Agua pasada*, Barcelona, Anagrama, 1993, pág. 29.

¹⁶¹ *Ibidem*, págs. 29-30.

¹⁶² *Ibidem*, pág. 30.

piensa en el siguiente proyecto creativo; mientras tanto, echa mucho de menos escribir, ya que le divierte. Así lo reconoce en una entrevista.¹⁶³

¿Se deja llevar con frecuencia por lo que necesita escribir en cada momento? Quiero decir que, cuando termina un libro, usted dice: “Pues ahora me apetece ponerme a escribir tal cosa”.

No, yo cuando termino un libro no pienso en nada. Me quedo sumida en una enorme depresión, creyendo que nunca se me va a volver a ocurrir nada nuevo, esa es la sensación que tengo, como un estudiante que le parece rarísimo haber aprobado. Lo digo sin ninguna falsa modestia. Eso es lo que me pasa. Es decir, no pienso en lo que voy a hacer ahora, sino que digo: “Dios mío, se acabó”. Mi hermana¹⁶⁴ siempre me dice: “Pero, ¡cuántas veces me habrás dicho ‘soy mujer acabada’! Tantas que ya no te hago caso”. Por lo visto dice que se lo suelto siempre. Es entrarme una especie de *mono*. Cuando la gente dice: “Fíjese usted, ¡es que nos hemos quedado tan sin sombra cuando hemos terminado la novela!”. Pues anda que yo... Yo sí que tengo *mono*, porque ¡es que se pasa tan bien escribiendo...! Entonces la sensación de que yo proyecte nada... Yo no proyecto nada, la verdad. Yo me quedo casi rezando, para que vuelva...¹⁶⁵

Sin embargo, a pesar de sus temores iniciales, la inspiración siempre vuelve. Muchas de sus ideas que no le han convencido se han quedado recogidas en una carpeta en el cuarto donde trabajaba llamada “Frustraciones e Incompletos”, de donde con frecuencia extraía escritos que le servían para sus obras literarias o ensayísticas, como *El cuento de nunca acabar*.

Y vuelve.

Vuelve, porque según mi hermana siempre digo “se acabó” y sigo, pero me parece increíble, de verdad. Cada vez que termino un libro me parece imposible que se me

¹⁶³ Juan Cantavella, que ha entrevistado en varias ocasiones a Martín Gaité, con acierto, califica a la autora como “artesana de la escritura” y considera que “la entrega de Carmen a la escritura es ilimitada, porque no se trata de una imposición ni de un negocio ni de una evasión (aunque no pueda librarse de ello, le permita vivir dignamente y le salve de muchas asechanzas), sino de una forma de estar en el mundo (...) En todas las ocasiones saqué del encuentro la misma sensación: que estaba deseando concluirlo cuanto antes porque lo que a ella le gusta es escribir, no glosar lo que ha redactado, ni explicar lo que por sí mismo se hace comprensible, ni lucir unas plumas de pavo real. Anhelaba volver a su fructífera soledad o al coloquio enriquecedor con los personajes, de los que se va nutriendo su obra narrativa”. (Cantavella, Juan: “Sobrevivir en un mar de tintas”, en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, núm. 8, 1998). Esta idea confirma el concepto de que en Martín Gaité literatura y vida se funden y retroalimentan, defendido en esta tesis.

¹⁶⁴ Por sus escritos sabemos que la madre de Martín Gaité fue su gran apoyo en el proceso de escritura de sus obras. Después de su fallecimiento en 1978, es su hermana quien desempeña este papel.

¹⁶⁵ Cantavella, Juan: “CARMEN MARTÍN GAITE: Contemplar la vida con una pluma en la mano”, en *Semblanzas entrevistas: Carmen Martín Gaité, Narciso Yepes, Manuel Gutiérrez Mellado*, Madrid, PPC, 1995, págs. 71-72.

pueda ocurrir otro, eso también de verdad, de verdad, de verdad. O sea, “¿qué proyectos?”. Pues ninguno, rezar, rezar lo que sepa y esperar con la caña puesta a ver si pica algo, pero no estoy en nada. Me dicen: “¿Qué está usted preparando?”. Aparte que, aunque yo estuviera preparando algo, nunca lo digo, porque hasta que no lo termino no quiero comentarlo, porque para qué lo voy a decir si se han quedado tantas cosas en carpetas por ahí que no me han gustado. Tenía una carpeta en la habitación donde trabajo que se llamaba “Frustraciones e Incompletos”.

Debe estar llena.

Bueno, no tan llena, porque luego, de esos escritos frustrados e incompletos, de pronto sacaba cosas que me servían para otra novela. Fíjate qué curioso, pero yo los aprovechaba. Creía que no me iban a servir, pero a veces estaba escribiendo sobre un tema y pensaba: “Pero si de esto tengo algo y tal” y sacaba cosas. Y ya no está tan llena. Por ejemplo, *El cuento de nunca acabar* está sacado en gran parte de carpetas de esas, de “Frustraciones e incompletos”.

O sea, que no servía en ese momento, pero ha resultado de utilidad en otro.

Es como un almacén de cosas un poco disparatadas que hay ahí. En algunos momentos puedo echarles mano, porque vienen al pelo.¹⁶⁶

En cuanto a la crítica de sus obras, Martín Gaité asegura haber aprendido de ellas: “Todas las críticas que me han hecho, sobre todo las adversas, me han enseñado mucho. Así que, a lo largo de mi oficio, he entablado con frecuencia con los lectores, periodistas o estudiosos que me han venido a visitar, una relación muy peculiar, porque acabo haciéndoles yo a ellos, si se dejan, tantas o más preguntas que ellos a mí, lo cual suele desorientarlos un poco”.¹⁶⁷ Y en otro momento escribe sobre este aspecto: “Yo casi todo lo que sé sobre las cosas que he escrito se lo debo a los lectores y críticos de mi obra. Hay colegas míos, quizá menos agradecidos o más displicentes, que afirman que a ellos lo que les dicen de su obra no les importa nada, ni les aporta tampoco. A mí me pasa lo contrario”.¹⁶⁸

Las anteriores ideas entroncan con el concepto de Martín Gaité sobre las dos fases o etapas de vida de una obra o creación literaria: la primera corresponde a la elaboración por parte del escritor, que realiza en su intimidad

¹⁶⁶ *Ibídem*, págs. 72-73.

¹⁶⁷ Martín Gaité, Carmen: “Retahíla con nieve en Nueva York”, en *Agua pasada*, Barcelona, Anagrama, 1993, pág. 29.

¹⁶⁸ Martín Gaité, Carmen: “El taller del escritor”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 271.

y soledad; y la segunda, con la publicación del libro, de la que ya participan los lectores y la crítica literaria.¹⁶⁹ “Quien pretenda comportarse durante la segunda como durante la primera se verá expuesto a convertir en ceguera y hábito vicioso el fermento benéfico que emana de la creación secreta”.¹⁷⁰

Para la escritora, la crítica, la “mirada ajena”, resulta fructífera, enriquecedora y beneficiosa para la obra y su autor, ya que es “la que ilumina lo que hemos querido decir”. Esta idea está relacionada con el concepto del diálogo que la obra entabla con los lectores. “Mirar desde fuera lo que ha hecho otro es abonarlo y esclarecerlo”.¹⁷¹ Este concepto de la crítica refleja la coherencia del pensamiento y de la poética de Martín Gaité, que impregna toda su producción. Por este motivo, considera que la obra, una vez terminada y publicada, ya no le pertenece. Como crítica literaria, ella es respetuosa y honesta con los libros de otros escritores, tal como se verá en el capítulo dedicado a este aspecto.

En definitiva, el universo literario, y vital, de la escritora se manifiesta en todos sus textos, como se demuestra de forma fragmentada en esta investigación. Vida y literatura se entremezclan en sus obras. Una idea con la que coincide el cineasta José Luis Borau, en el prólogo del libro de conferencias de la escritora titulado *Pido la palabra*.

Personaje o no de sí misma, lo que no tiene vuelta de hoja es que, oyendo y viendo a Carmiña, cualquiera se explicaba mejor lo leído anteriormente en sus libros: el ámbito provinciano, los usos de la posguerra, los nublados que amenazan una vieja amistad femenina, la presencia misteriosa del hombre del cuarto de atrás...¹⁷²

La rica vida interior de Martín Gaité se refleja en sus obras literarias; por ejemplo, en *La Reina de las Nieves*. La autora reconoce que su vida interior se

¹⁶⁹ Martín Gaité, Carmen: “La mirada ajena”, en Martinell Gifre, Emma (coord.): *Al encuentro de Carmen Martín Gaité. Homenajes y bibliografía*, Barcelona, Departamento de Filología de la Universidad de Barcelona, 1997, pág. 61.

¹⁷⁰ *Ibidem*, pág. 62.

¹⁷¹ *Ibidem*, pág. 61.

¹⁷² Borau, José Luis: “Prólogo”, en Martín Gaité, Carmen: *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 8.

engarza con los hechos que le han ocurrido durante su propia vida, vivir la vida y después interiorizarlo, junto con las vivencias de otras personas, que después transforma y convierte en material narrativo para sus obras literarias.

Contar una historia como la que aquí aparece no es fácil, porque hay que meterse en el alma ajena y para eso se necesita tener un espíritu lleno de vivencias y sutilezas. ¿De dónde le viene esa vida interior tan rica como usted tiene?

No sé, eso es lo que ya no sé. Me analizo muy poco, la verdad, me analizo poquísimo.

¿Usted no ha vivido más hacia adentro que hacia afuera?

No sé, yo creo que hacia afuera he vivido mucho también. Yo creo que he vivido a fondo con la gente, con bastante equilibrio, mitad y mitad. La vida hacia adentro quiere decir que eres solitario o una persona introvertida o que eres poco sociable; es que tengo como dos aspectos, pero muy engarzados uno con otro. Yo siempre he vivido para afuera en el sentido de tener amistades y de viajar y de querer mucho a la gente y todo eso.

Pero la segunda parte es interiorizar todo eso.

Claro, claro. Para eso te apoyas en muchas cosas, y no solo de mi vida.¹⁷³

Respecto a las influencias literarias y culturales que se reflejan en la producción literaria de Martín Gaité, destacan sus lecturas de obras de ficción y de Historia, su fascinación por el cine¹⁷⁴ o su admiración por la pintura de Edward Hopper.¹⁷⁵ Entre sus influencias, la autora ha reconocido en sus

¹⁷³ Cantavella, Juan: "CARMEN MARTÍN GAITE: Contemplar la vida con una pluma en la mano", en *Semblanzas entrevistas: Carmen Martín Gaité, Narciso Yepes, Manuel Gutiérrez Mellado*, Madrid, PPC, 1995, págs. 51-52.

¹⁷⁴ Como se verá en la segunda parte de esta investigación, dedicada a la práctica ficcional de Martín Gaité, en sus obras de ficción es notable la influencia del cine como técnica narrativa (el punto de vista), pero también como tema o referencia constante en la narración. Una opinión similar mantiene Ana Gustrán Loscos, quien analiza su presencia en la obra *Nubosidad variable*: "por un lado, esa presencia del cine como algo inherente al imaginario personal de Carmen Martín Gaité y su influencia en la forma que esta tenía de ver y expresar el mundo; por otro lado, la novela analizada, así como la mayoría de sus obras, transmiten la preocupación de la autora por 'hacer ver' a sus lectores aquello que estaba narrando, por comunicarse con ellos de la forma más cercana posible". (Gustrán Loscos, Ana: "La huella del cine en *Nubosidad variable*", en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, *Carmen Martín Gaité. Nuevas perspectivas*, núm. 52, enero-junio 2014, pág. 164). La presencia del cine en Martín Gaité y otras autoras ha sido estudiado por Carmen Peña Ardid, en "Más allá de la cinefilia y la mitomanía. Las escritoras españolas ante el cine", en *Arbor. Ciencia, pensamiento y cultura*, CSIC, vol. 187, núm. 748, marzo-abril 2011, págs. 345-370.

¹⁷⁵ Martín Gaité, Carmen: "La libertad como símbolo", en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 141. El 14 de diciembre de 1996 Martín Gaité ofreció en el Museo Thyssen, de Madrid, la conferencia *El punto de vista*, en la que analizó la obra de Hopper *Habitación de hotel*. Su primer contacto con el pintor tuvo lugar en 1980, durante su visita a una exposición retrospectiva en el Museo Whitney de Nueva York, que celebraba su quincuagésimo aniversario. En su conferencia, en alusión a esta obra, parte del concepto de que el cuadro es una novela en sí; en toda su obra "los seres sugieren escenas anteriores y posteriores, a ese momento en el que reposan, esperan, leen, piensan o están en tensión (...) ese proceso de establecer un antes y un después de una escena determinada es lo que caracteriza el desarrollo de la novela". Además, los interrogantes que plantea la pintura constituyen "el germen de las

escritos su gran deuda literaria con Elena Fortún,¹⁷⁶ creadora de Celia, parentesco que puede rastrearse en algunos de los personajes infantiles de Martín Gaité, como Sorpresa.¹⁷⁷ De hecho, asegura que esta autora y el cine influyeron también en los escritores de la Generación de Medio Siglo, a la que ella pertenece.

Cuando muchos años más tarde trabajé en el guion televisivo sobre santa Teresa de Jesús, me di cuenta de algo que ya había intuido en otras colaboraciones menos importantes de esta índole: no me resultaba tan difícil expresarme en “términos cinematográficos”, porque todos mis cuentos y novelas anteriores están muy cimentados sobre lo visual. Para mí es fundamental que “se vea” lo que escribo y que se oiga hablar a la gente que está hablando en mis historias. Supongo, aunque eso sería mejor que lo aclararan los estudiosos de mi obra, que se lo debo al cine. Lo que también le debo, como la mayoría de los escritores del siglo XX, es lo mucho que nos ha hecho soñar y cómo sus imágenes han sido droga en vena que desdibuja los contornos entre la fantasía y la realidad.¹⁷⁸

Junto a sus lecturas de infancia y primera juventud, cabe destacar los libros de escritores de diferentes tradiciones literarias, tanto europeas como

muchas novelas posibles que sugiere la contemplación de este admirable cuadro”. La autora inventa una historia “de la mujer recién llegada a la habitación de un hotel desconocido”. (Martín Gaité, Carmen: *El punto de vista*, en VV.AA.: *El cuadro del mes*, Madrid, Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, 1997, págs. 7, 19 y 23). Citado por Ester Bautista Botello (“El punto de vista literario y visual: Hopper y Martín Gaité”, en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, *Carmen Martín Gaité. Nuevas perspectivas*, núm. 52, enero-junio 2014, pág. 72). En la equivalencia entre pintura y novela que hace Martín Gaité se encuentra su concepto de que todo es narración; además, las palabras sobre el antes y el después de una escena aluden a uno de los “puntos cardinales” de la obra literaria, al concepto de tiempo narrativo: “Las personas tienen un antes y un después, y eso es lo que hay que saber marcar en la historia. Son su proceso, el de la historia misma que viven. No son, van siendo”. (Martín Gaité, Carmen: “Río revuelto”, en *El cuento de nunca acabar*, Barcelona, Anagrama, 1988, pág. 270).

¹⁷⁶ Martín Gaité ha escrito en varias ocasiones sobre su deuda literaria con Elena Fortún: “Yo, que tan hermana me sentí de Celia en mi primera infancia he declarado siempre sin reservas mi gran deuda literaria con Elena Fortún”. (Martín Gaité, Carmen: “La mirada del escritor”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 195). Por su parte, Elena Soliño ha destacado la influencia de los libros infantiles de Elena Fortún y de Antoniorrobes en la obra de Martín Gaité. De hecho, la autora ha escrito en numerosas ocasiones sobre estos dos escritores, cuyas obras leyó de pequeña, y ha manifestado su deuda con ellos. En referencia a la reescritura del cuento clásico y tradicional de Perrault *Caperucita roja*, convertido en la novela *Caperucita en Manhattan*, “Elena Soliño has indicated, Martín Gaité’s reworkings of traditional stories and fairy tales are connected to a liberal tradition of children’s writing exemplified by authors such as Antoniorrobes and Elena Fortún, both of whom Martín Gaité has publically praised for the creation of active, questioning heroines who refuse to be constrained by the status quo”. (Citada por Alison Ribeiro de Menezes: “New York as ‘Pórtico’ in Martín Gaité’s late work”, en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, *Carmen Martín Gaité. Nuevas perspectivas*, núm. 52, enero-junio 2014, págs. 51-52). La cita es de María Elena Soliño (*Women and Children First: Spanish Women Writers and the Fairy Tale Tradition*, Potomac (Maryland), Scripta Humanistica, 2002).

¹⁷⁷ Martín Gaité, Carmen: “La mirada del escritor”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 195.

¹⁷⁸ Martín Gaité, Carmen: “Reflexiones en blanco y negro (*Academia. Revista del Cine Español*, núm. 12, octubre de 1995)”, en *Tirando del hilo (artículos 1949-2000)*, Madrid, Ediciones Siruela, 2006, pág. 502.

estadounidense e hispanoamericana, algunos de los cuales, como Martín Gaité ha reconocido, han influido en su obra, además de las obras ensayísticas sobre, por ejemplo, la Historia. Como ya se ha contado, durante la universidad y, en especial, durante los años cincuenta, por influencia de la Generación del Medio Siglo y también en sus viajes a distintos países europeos, descubrió a numerosos autores, lo cual fue muy importante en su formación como escritora.

Una de las influencias más importantes es la retroalimentación de sus distintas facetas creadoras, como investigadora, crítica literaria, traductora, prologuista, guionista y escritora, así como sus lecturas y su propia vida. Una idea compartida por José Teruel Benavente.

En Carmen Martín Gaité todo intento de parcelación se llena siempre de interferencias. Nunca están claras ni delimitadas, en su caso, las fronteras entre el mundo escrito y el no escrito, entre la cosecha de la lectura y de la mirada, entre la crítica literaria y la crítica de las instituciones. Carmen Martín Gaité fue siempre difícil de catalogar y agradeció como escritora la confortable ambigüedad entre lo vivido y lo soñado, entre la verdad y la mentira. Me atrevería a decir que para ella los personajes de ficción y los de carne y hueso –tal como afirma a propósito de Virginia Woolf– nunca estuvieron separados por una raya demasiado neta.¹⁷⁹

Este último comentario de José Teruel entronca, sin duda, con dos conceptos muy importantes de la teoría literaria de Martín Gaité: por un lado, las escasas fronteras entre ficción y realidad, literatura y vida; y por otro, la idea de que la palabra y la literatura son dadoras de vida. “De hecho su mundo narrativo se nutrió de una sabia alternancia de sueños y observación, de huellas reconocibles del mundo que la rodeaba y también de fugas”.¹⁸⁰

Respecto al influjo de su vida en su obra, son importantes las influencias culturales por su ascendencia materna gallega y sus vivencias infantiles en Galicia, que junto a los recuerdos de Salamanca, no solo están presentes en sus obras, sino que condicionaron sus afinidades literarias.

¹⁷⁹ Teruel Benavente, José: “Carmen Martín Gaité, articulista”, prólogo a Martín Gaité, Carmen: *Tirando del hilo (artículos 1949-2000)*, edición de José Teruel, Madrid, Ediciones Siruela, 2006, pág. 21.

¹⁸⁰ *Ibidem*, pág. 29.

En mi caso, de todas maneras, resulta difícil separar las influencias literarias de las que pude recibir a causa del cincuenta por ciento de sangre gallega que llevo en las venas. Mi madre, María Gaité Veloso, era orensana por los cuatro costados, como le gustaba decir a ella, con abuelos de la Villa de Allariz, o sea que a mí todo el caudal literario me fluye por el Miño, el Arnoya y el Tormes. Del Manzanares no quiero hablar, aunque mi padre se consideraba madrileño, porque eso no es un río que pueda tomarse en serio. (...) Mis raíces gallegas, que condicionan de forma decisiva –y cada día lo noto más– mi carácter y afinidades literarias, se ven reforzadas porque allí, en Galicia, había –hubo durante mucho tiempo– una casa que se alterna en mis recuerdos de infancia y primera juventud con la de la Plaza de los Bandos de Salamanca, donde yo nací.¹⁸¹

La influencia de su madre, constante acicate en su quehacer literario, y por sus raíces gallegas, determinó su forma de comprender la vida: “De la madre nos viene a muchas mujeres la forma de entender y navegar la vida, y a eso hay que añadir que significa el matriarcado en Galicia”.¹⁸² Y también fue determinante en la aceptación de las escasas fronteras entre la realidad y el sueño, la vida y la literatura, lo verosímil y lo inverosímil.

En mi caso me resulta muy difícil separar las influencias literarias de la que pude recibir por herencia materna, es decir a causa del cincuenta por ciento de sangre gallega que llevo en las venas. Mi afición a la lectura fue sumamente precoz, pero cuando me enfrenté con textos donde lo inverosímil imperaba, creo que ya me era fácil aceptarlo con tanta naturalidad como lo verosímil y sin demasiada distinción entre sus respectivas fronteras.¹⁸³

Su necesidad de contar, de escribir, de compartir sus vivencias y sentimientos, se manifiesta en su creación, que los convierte en perennes e inmortales. Por ejemplo, al no enterarse bien sus amigos de la semejanza entre un club nocturno de Nueva York y el “palacio de cristal” del que hablaba una canción durante su infancia, la autora decide contarle en una conferencia: “Y se

¹⁸¹ Martín Gaité, Carmen: “Galicia en mi literatura”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 123.

¹⁸² *Ibidem*.

¹⁸³ Martín Gaité, Carmen: “Brechas en la costumbre”, en *Agua pasada*, Barcelona, Anagrama, 1993, págs. 162-163.

lo conté a Manolo Ulacia, pero había tanto ruido que no sé si me entendió bien. Por eso lo cuento ahora”.¹⁸⁴

Carmen Martín Gaité, como escritora, toma notas sobre la vida, sus lecturas e ideas para sus obras, de manera constante en sus cuadernos y en sus *collages*, como hace también en sus viajes, por ejemplo, durante sus visitas a Nueva York.¹⁸⁵ Por ejemplo, el 23 de septiembre de 1980 la autora escribe una nueva anotación en el cuaderno de *collages* titulado *Visión de Nueva York* sobre Virginia Woolf, cuya obra *A room of one's own* (*Un cuarto propio*) estaba leyendo esos días en Nueva York. De vuelta de un cóctel de bienvenida ofrecido en su honor por Barnard College anota:

Yo no estoy segura de que las mujeres americanas, ni las de ningún lado, acaben de conquistar la libertad y el estar-en-sí que Virginia Woolf deseaba para ellas, ni que acaricien ese sueño de tener una habitación propia, o que sepan habitarla en soledad una vez que la han puesto. Yo, aleccionada por este libro, que tanto coincide (en la forma sobre todo) con algunas de mis solitarias retahílas, con mi afán por abarcar lo concreto y lo abstracto al mismo tiempo, me esforzaré por no echar las pelotas fuera de banda y estar lo más posible en este apartamento neoyorkino donde, a lo tonto, llevo ya viviendo quince días, sin haberle sacado por ahora todo el fruto a sus posibilidades de retiro e independencia. (Aunque, eso sí, he leído mucho en inglés, literatura y prensa, pero tengo que coger por los cuernos *El cuento de nunca acabar*, darle un empujón).¹⁸⁶

Como se ha comentado, respecto a su taller de escritora, sus obras se influyen mutuamente y se retroalimentan, al igual que sus distintas facetas como escritora, investigadora, conferenciante, prologuista, crítica literaria, traductora y lectora,¹⁸⁷ cuyos bocetos, ideas y comentarios están recogidos en

¹⁸⁴ Martín Gaité, Carmen: “La libertad como símbolo”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 140.

¹⁸⁵ *Ibidem*, pág. 142.

¹⁸⁶ Martín Gaité, Carmen: *Visión de Nueva York*, Madrid, Círculo de lectores y Ediciones Siruela, 2005, pág. 28.

¹⁸⁷ En este sentido, “el diálogo que mantienen entre sí las obras de la escritora se fundamenta en las referencias autobiográficas que sus textos comparten (Calvi: 2007b) a partir de la ‘obra total’, entendiendo por tal etiqueta la suma de todos sus escritos, tanto de ficción como ensayísticos (incluyendo prólogos, conferencias, artículos y traducciones). Acoger en el seno de la producción de Carmen Martín Gaité las traducciones significa considerar las influencias que distintos autores extranjeros ejercen en sus obras de creación”. (González Couso, David: “Carmen Martín Gaité y su geografía literaria”, en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, núm. 41, 2009). La cita de María

sus cuadernos de todo.¹⁸⁸ Unas veces es la práctica ficcional la que influye tanto en su obra ensayística, como en su teoría literaria; en otras ocasiones, es justo al revés. Como ella misma ha contado, *Ritmo lento* “es una novela reflexiva y que iniciaría decididamente mi andadura por el camino del ensayo. En *Ritmo lento* se aborda ya abiertamente el problema de la comunicación. El análisis de una conciencia ‘anormal’ permite examinar las dificultades que el mundo ofrece para una comunicación verdadera, los obstáculos que todo ser humano tiene que afrontar en sus relaciones consigo mismo y con los demás si quiere que estas relaciones sean sinceras”.¹⁸⁹ Precisamente, la comunicación, y su ausencia, así como la búsqueda del interlocutor –el lector, en la obra literaria–, son dos de los temas fundamentales de su teoría y práctica ficcional.

En la novela *Ritmo lento* la autora emplea una estrategia narrativa empleada que consiste en la reconstrucción del recuerdo de la vida de su protagonista a través de los personajes más influyentes en su existencia, lo cual supuso los cimientos para sus posteriores reflexiones sobre el orden y el caos expuestas en su ensayo *El cuento de nunca acabar*, como ella misma reconoce.¹⁹⁰ De la misma manera, la propia autora necesitó recomponer y ordenar el material existente sobre don Melchor de Macanaz, personaje histórico, para su ensayo *El proceso de Macanaz: historia de un empapelamiento*, investigación a la que dedicó doce años, lo que interrumpió su producción literaria. Por tanto, la estrategia usada en su novela no solo dio pie e influyó en su teoría literaria, sino que también aplicó a su citado ensayo

Vittoria Calvi corresponde a "El autobiografismo dialógico de Carmen Martín Gaité", en *Turia. Revista Cultural*, 83, 2007, págs. 223-235.

¹⁸⁸ De la comparación entre el libro *Cuadernos de todo* y sus obras literarias o ensayísticas, se deduce que la autora elabora sus textos a partir de las anotaciones en sus cuadernos, que constituyen su taller de escritora. Así, José Teruel, en la edición de *Tirando del hilo (artículo 1949-2000)*, en sus notas, ha comentado con detalle el resultado de este cotejo entre sus cuadernos y el resultado de sus artículos periodísticos. Esta forma de trabajar de la autora podría explicar el hecho de que se cita a sí misma en diferentes textos no ficticios, unas veces de forma literal y otras con ligeras modificaciones o añadidos. De esta misma opinión es también Emma Martinell Gifre: “la personalidad y el pensamiento de Carmen Martín Gaité nos parecen muy regulares a lo largo de estos cuarenta y tantos años de actividad. Sabemos que Martín Gaité toma notas en cualquier situación y que las elabora después, incluso mucho tiempo después. Así se explica que una referencia se repita en varios textos”. Y pone como ejemplo la repetición de un estado de ánimo frecuente en sus personajes como es no tener sueño y asomarse a la ventana, presente en *Entre visillos*, *Retahílas* y *Caperucita en Manhattan*. (Martinell Gifre, Emma: “Introducción”, en Martín Gaité, Carmen: *Hilo a la cometa. La visión, la memoria y el sueño* (Antología), edición de Emma Martinell Gifre, Madrid, Espasa Calpe, 1995, págs. 19-20).

¹⁸⁹ Martín Gaité, Carmen: “Reflexiones sobre mi obra”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 251.

¹⁹⁰ *Ibidem*, págs. 251-252.

sobre una investigación histórica, en la que la perfeccionó y que, a su vez, influyó en sus siguientes obras narrativas.

No es casual el hecho de que pasaran doce años desde la publicación de *Ritmo lento* a la de *Retahílas*, pues, como ya dije antes, esto motivó mi dedicación durante doce años al esclarecimiento de temas que me alejaron del campo de la ficción pura. Mi encuentro casual con don Melchor de Macanaz, personaje dieciochesco perseguido por la Inquisición, condicionó de forma decisiva mi alejamiento de la literatura. Pero desde un punto de vista estrictamente literario, mis relaciones con Macanaz no siguieron un proceso demasiado diferente al que otras veces se me había impuesto para ir moldeando mis seres de ficción. Es decir, que no lo conocía, sino que partiendo de una intuición inicial, lo fui conociendo poco a poco; y en entenderlo tardé bastante.¹⁹¹

Al igual que en la novela *Ritmo lento*, en su obra ensayística dedicada a don Melchor de Macanaz, la autora recurrió a una estrategia literaria similar, consistente en contar la vida del protagonista a través del resto de los personajes y de sus relaciones, mediante una labor de recomposición y orden de los fragmentos, puso “orden al caos”.

Además, para entenderlo me fue preciso adquirir un conocimiento paralelo y mucho más rico y general de otras vidas y hechos contemporáneos suyos, tan representativos y algunos tan desconocidos como él o más. Supe que enterarme aisladamente de lo que le había pasado a él no valía de nada si no entendía también con algún pormenor lo que estaba pasando con la economía, las costumbres y el gobierno de España durante el advenimiento de la dinastía borbónica, si no me asomaba un poco a la vida de determinados nobles, confesores y militares cuyos nombres salían siempre enredados con el de Macanaz, vidas de gentes que él me iba presentando. Comprendí que, también en esto, pasa con los personajes históricos como con los contemporáneos: que es erróneo interesarse solamente por una historia particular, sin referirla a sus continuas interferencias con la de los demás.¹⁹²

Los doce años que dedicó a su ensayo sobre don Melchor de Macanaz fueron fructíferos también en el proceso de aprendizaje de la autora como escritora de obras literarias; de hecho, resultó influyente en su estrategia de recomponer los datos fragmentarios, así como otras técnicas, como el desfase

¹⁹¹ *Ibidem*, pág. 253.

¹⁹² *Ibidem*, págs. 253-254.

existente entre el orden de los acontecimientos y su aparición dentro del relato. Además, la investigación sobre Macanaz y la escritura del ensayo dedicado a su historia influyó también en su enfoque sobre la literatura, no solo en su práctica ficcional, sino también en su teoría literaria. En otras ocasiones, es esta la que se pone en práctica en sus obras narrativas. Sus distintas facetas creadoras se retroalimentan y nutren unas de otras; su obra es circular.

También comprendí –y esto condicionó mi ulterior enfoque de la literatura, cuando años más tarde volvía a ella– que hay un desfase entre el orden de acontecimiento y su orden de sucesión dentro del relato. Siempre lo había intuido, pero para entenderlo y verlo de verdad me lo tuve que encontrar no como un problema abstracto de elaboración, sino como el argumento mismo de la historia que quería descifrar, cuando me metí en archivos para seguirle el rastro a Macanaz. El desorden de sus papeles dentro de los legajos que iba consultando era un ingrediente tan importante para la historia como cualquiera de los datos que me aportaban.¹⁹³

Además, como también hace en ocasiones en sus cuadernos y en sus *collages*, la vertiente creativa y artística de Martín Gaité trasciende el ámbito literario y ensayístico; de hecho, llega a ser la ilustradora de alguna de sus obras, al no encontrar al dibujante Juan Carlos Eguillor, en cuyas viñetas de cómic se inspiró para crear *Caperucita en Manhattan*.¹⁹⁴

Si la novela, o lo que sea, no lleva en su edición de Siruela de 1990 alguno de aquellos dibujos que la inspiraron, es porque para aquellas fechas Juan Carlos estaba *missing*, porque se desvanece con tanta frecuencia como la propia miss Lunatic. Por eso me inventé yo unos dibujos para ilustrar la historia, porque no quería que participara nadie más.¹⁹⁵

La autora asegura que sus colaboraciones periodísticas en *Diario 16*, de octubre de 1976 a mayo de 1980, como crítica literaria, le dieron una visión más amplia de la literatura contemporánea y extranjera, y le aportaron nuevas

¹⁹³ *Ibídem*, pág. 254.

¹⁹⁴ A Juan Carlos Eguillor dedica esta novela, por su contribución a la novela: “Para Juan Carlos Eguillor, por la respiración boca a boca que nos insufló a *Caperucita* y a mí perdidas en Manhattan a finales de aquello verano horrible”. (Martín Gaité, Carmen: *Caperucita en Manhattan*, Madrid, Ediciones Siruela, 1991, pág. 9).

¹⁹⁵ Martín Gaité, Carmen: “La libertad como símbolo”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 148.

ideas y enfoques que enriquecieron *El cuento de nunca acabar*.¹⁹⁶ Todas sus facetas creativas se retroalimentan e influyen en su literatura, así como sus lecturas, sueños y conversaciones.

Las cosas de las que voy a tratar en este cuento, ensayo o lo que vaya a ser, y que se refieren, en definitiva, a la esencia y las motivaciones del decir, el contar y el inventar, me vienen preocupando desde hace tanto tiempo e interesando con tanta asiduidad que no solo soy incapaz de fechar mis propias reflexiones conscientes al respecto, sino que, dadas las múltiples adherencias que cría un tema tan rico, puedo afirmar que nunca en mi vida me he detenido con verdadera complacencia a pensar en otra cosa. Y así, al trasponer ahora, con una mezcla de devoción y temor, los umbrales de este libro que ya se me hace inevitable, me parece embarcarme de viaje por un río demasiado caudaloso, pero que me ofrece, por otra parte, la garantía de llevar agua de afluentes conocidos: mis trabajos anteriores, otros viajes, primeras lecturas, visiones y deseos de infancia y juventud y, por debajo de todo, como una corriente subálvea que alimentase las demás, un rezumar de conversaciones escuchadas a lo largo de toda mi vida.¹⁹⁷

Su labor de traductora también le ha permitido profundizar en la producción literaria de autores que le han influido, al menos, en sus obras de ensayo y en sus reflexiones sobre el quehacer literario, ya que pone a muchos de ellos como ejemplo de sus ideas. En definitiva, toda su obra se retroalimenta: por una parte, es frecuente que se cite a sí misma en sus ensayos, artículos y conferencias, unas veces de forma literal y otras reescritas con ligeras modificaciones; y, por otra parte, unas obras influyen en otras o conducen a otras, como la relación entre sus investigaciones históricas, sus ensayos y su literatura. Así, comenzó a investigar y escribir sobre los usos amorosos del siglo dieciocho a partir de la investigación sobre don Melchor de Macanaz, personaje muy presente en sus reflexiones sobre el quehacer literario.

¹⁹⁶ Martín Gaité, Carmen: "Bosquejo autobiográfico", en *Agua pasada*, Barcelona, Anagrama, 1993, pág. 24.

¹⁹⁷ Martín Gaité, Carmen: "Justificación del título" en *El cuento de nunca acabar*, Barcelona, Anagrama, 1988, pág. 19.

La presencia de Martín Gaité en su obra se refleja, sobre todo, en su lenguaje, tal como asegura ella misma. El tono conversacional y el sentido del humor son también reconocibles en su literatura, así como su rica vida interior.

¿Pone mucho de sí misma en sus narraciones?

El lenguaje, sobre todo, porque lo más mío que hay es el lenguaje. Todo el mundo que me ha oído hablar me reconoce en mi prosa, porque yo lo que más pongo de mí misma es el lenguaje. Yo no hablo distinto de cómo escribo, ni escribo demasiado distinto de cómo hablo, lo que pasa es que si está hablando un “cheli”, pues yo hablo como lo he oído hablar a muchísimos, porque salgo mucho por Madrid y escucho, y si estoy hablando de una tía abuela que está rezando el rosario, pues me sale reproducir sus expresiones y formas peculiares en la escritura. Todo eso forma parte del acervo de mi lenguaje, porque en el transcurso del tiempo lo he ido almacenando todo. Yo siempre he escuchado mucho cómo hablaban los demás; me ha apasionado siempre oír hablar y, claro, al escribir puedo reproducir las formas ajenas y hasta puedo imitar la voz que ponía un conocido, cuando hablo de él. Nunca somos uno, sino todos los que tenemos dentro. En ese terreno lo que más pongo de mi cosecha es el lenguaje y el humor.

¿Y los sentimientos, no?

Los sentimientos los refreno mucho más de lo que parece; el humor, no. Hombre, el humor también lo refreno, porque de lo contrario nos estaríamos riendo mucho: yo tengo bastantes ganas de reírme... cuando puedo, que no es siempre. Por eso en mis libros hay bastante humor, bastante sentido del humor.¹⁹⁸

Junto con el uso de la lengua, el humor es otro de los rasgos característicos de Martín Gaité. “Cuando noto que me estoy poniendo demasiado trascendente meto una conversación que puede ser un poco más aliviadora, que compense, por ejemplo, una situación demasiado agobiante, que la vida me parece que es un poco las dos cosas, las dos caras, y eso sí que es característico también de mi forma de hablar, de no tomarme demasiado en serio. Naturalmente que me tomo en serio las cosas serias, pero quiero decir que me parece que meterle algún alivio a la prosa, cuando ese adorno puede ser de humor, pues no viene mal. Eso también se parece mucho a mi forma de hablar con los amigos”.¹⁹⁹

¹⁹⁸ Cantavella, Juan: “CARMEN MARTÍN GAITE: Contemplar la vida con una pluma en la mano”, en *Semblanzas entrevistas: Carmen Martín Gaité, Narciso Yepes, Manuel Gutiérrez Mellado*, Madrid, PPC, 1995, págs. 33-34.

¹⁹⁹ *Ibidem*, págs. 34-35.

Las obras de Martín Gaité son reconocibles para el lector de su producción literaria y ensayística por su rico y preciso lenguaje, su propio vocabulario, su sentido del humor, su capacidad para jugar con la ironía, la temática de sus libros de ficción, la oralidad y el tono conversacional de sus obras, su estilo o forma de narrar, su visualidad y su mirada. Además, tiene una temática propia, recurrente en sus obras literarias, como la búsqueda de interlocutor, la sed de comunicación y de espejo, la escritura, la literatura, las escasas fronteras entre lo literario u onírico y la realidad, la identidad, la libertad individual y la soledad, entre otros.

En algún otro momento Martín Gaité nos destacaba que la soledad –tanto la suya como la que observa en los demás– es uno de los dos o tres temas que se repiten constantemente en su obra: ‘El que no sabe estar solo consigo mismo, no sabe lo que se pierde. Hay que conocerla y practicarla y, a lo largo del tiempo, mantenemos con ella una relación de amor-odio, porque la deseamos y, al mismo tiempo, la aborrecemos’. En su juventud escribió un relato titulado *El portal del diablo* que tiene a la soledad como tema principal y, desde entonces, ha continuado retratándola de mil maneras en sus narraciones, por las posibilidades literarias y humanas que le ofrece.²⁰⁰

La soledad, uno de los temas frecuentes de su producción, es necesaria tanto en la vida, como en la relación de la persona con la literatura, ya sea como lector o como escritor. “En alguna ocasión ha comentado que ‘el miedo a la soledad es miedo a la libertad’; cuando uno está solo es el momento de enfrentarse consigo o de abrazarse quizás, mientras que a compañía diluye la libertad y resta espacio para este encuentro. No se trata de encerrarse, sino de compartir lo bueno de cada una de las dos situaciones. Un personaje de *La Reina de las Nieves* habla de ‘esos seres privilegiados para quienes la soledad supone liberación y no condena’”.²⁰¹

Aparte de la soledad, en su obra, según explica la propia autora, “otros temas recurrentes son: ‘la memoria de las cosas; la diferencia entre cómo son las cosas que se recuerdan y cómo son en la realidad; la diferencia entre lo que soñamos y lo que vivimos; la tierra de nadie entre el deseo y la consecuencia

²⁰⁰ *Ibidem*, págs. 78-79.

²⁰¹ *Ibidem*, págs. 39-40.

de lo que anhelamos; la ruina y el deterioro de lo que hemos amado'. 'Algunos escritores siempre escribimos de lo mismo', añadía".²⁰²

¿Hay una línea de intenciones que se aprecie o va en cada narración a lo que salga?

Como no las releo, no sé qué decirte; es que no releo mis novelas.

Por ejemplo, examinemos La Reina de las Nieves, que la tiene más fresca. Debajo de la anécdota, del argumento, hay otras cosas, ¿no?

Sí, sí, claro que las hay: por ejemplo, un canto a la libertad, a la independencia; hay, sobre todo, un deseo de hacer ver que no puedes ir por la vida tan ciego y concretamente es un canto a la memoria, a los orígenes, a buscar, a preguntarse por el pasado y el presente. Es un intento de aclarar muchas situaciones y pensamientos que afectan al protagonista. Se puede ver que es un deseo de que no te conformes con la primera explicación que aparece.

Si todo esto lo captaran los lectores...

Muchos lo captan; unos lo captan y les sirve, otros lo olvidan y otros no lo captan. Yo eso ya no te puedo decir en qué proporción ocurre. Creo que, en general, el que escribe piensa que lo hace para unas cuantas personas que lo van a entender y así debe suceder, aunque yo no esté muy segura.²⁰³

Como escritora, durante el proceso creador procura facilitar al lector la lectura y la interpretación de la obra, hacerle partícipe, siguiendo sus ideas sobre el arte de narrar, lo que para el escritor es más laborioso.

Fácil no me resulta nada, porque escribir no es una tarea sencilla. Yo escribo fácil aparentemente, es decir, mis libros se leen –dicen los que los leen– tranquilamente, y añaden que no tienen que volver demasiadas páginas hacia atrás: eso se suele decir que es leer fácil, pero para mí presenta sus complicaciones escribir de manera que el resultado sea ese. Creo que a veces es más difícil expresarse así que hacerlo de una manera un tanto hermética y confusa, porque si oscureces tu estilo das gato por liebre: en lo transparente no puedes engañar a nadie.²⁰⁴

En su rutina como escritora, Martín Gaité dedica varios meses a reflexionar sobre las ideas y el argumento de cada obra, y a tomar notas, una fase previa al momento de ponerse a escribir.

²⁰² *Ibidem*, pág. 79.

²⁰³ *Ibidem*, págs. 77-78.

²⁰⁴ *Ibidem*, pág. 21.

No puedo hablar en general, sino de lo que me ocurre a mí. Cuando me siento delante de los folios limpios, ya llevo mucho tiempo dándole vueltas al argumento, porque yo nunca decido lanzarme de repente, a no ser que se trate, que sé yo, de un poema, que yo escribo pocos (eso sí, a lo mejor de un tirón). Quitando eso, me paso meses dándole vueltas a lo que voy a contar y, claro, con tanta preparación, luego la pluma se mueve a buen ritmo y con cierta soltura.

¿Esa preparación es tan solo mental?

Durante esos meses no escribo más que notas, lo que yo llamo notas, que son reflexiones, situaciones que he conocido o meras expresiones que he oído en cualquier sitio y las voy anotando en unos cuadernitos que llevo siempre conmigo, como he explicado muchas veces y como no oculto en *El cuento de nunca acabar*. Esas notas las tomo de un modo constante, pero lo arduo es el momento de enfrentarme con ellas, de ordenarlas y ver por dónde empiezas.²⁰⁵

Después de esta primera fase, la autora debe poner “orden al caos”, para comenzar, lo más difícil de su labor. “Una novela o un cuento (en general todo texto literario) siempre presenta la misma dificultad: ver por dónde empiezas, cuál es la primera frase que vas a poner. Ya sabes lo que dijo Pascal, que la última cosa con que uno se encuentra al hacer una obra es saber la que vas a poner la primera. Es que eso es lo principal y cuántas veces me ha pasado empezar de una manera y luego caer en la cuenta de que el camino escogido no era el correcto, porque he ido viendo que había que contar otra cosa primero. Eso me ha ocurrido en algunas novelas, en *Retahílas*, por ejemplo. Me acuerdo muy bien que la empecé de una manera determinada y luego salieron esas frases y ese comienzo en un capítulo de los que están por el medio. Y es que a las historias hay que darles muchas vueltas”.²⁰⁶

Antes de ponerse a escribir, Martín Gaité tenía por costumbre llevar siempre con ella un cuaderno para anotar las ideas que se le ocurrían en cualquier circunstancia.

Esa inspiración súbita e iluminadora viene muy de tarde en tarde. Eso de estar siempre inspirado no siempre ocurre, lo que pasa es que el trabajo es a medias: eso que tú has llamado sentimiento y técnica yo diría casi lo mismo, pero digamos trabajo un poco más

²⁰⁵ *Ibídem*, pág. 22.

²⁰⁶ *Ibídem*, pág. 24.

a palo seco y esos momentos de entusiasmo o inspiración que pueden parecer que ya es completamente urgente, tanto como respirar, el ponerte a escribir. Y en ese momento, pues claro, a lo mejor estás con gente y para apuntar esa frase o idea que se te ha ocurrido tienes que fingir que te vas un momentito al servicio o que vas a apuntar alguna cosa que se te ha olvidado. Cuántas veces he apuntado yo una cosa así, que luego ya me da el hilo o no me lo da, porque hay veces, si lo apuntas muy deprisa, que se te puede olvidar lo que realmente querías decir. Yo siempre llevo un cuadernito en el bolsillo por si acaso.

Y supongo que habrá ocasiones en que no recordará a qué se refería cuando lo lee semanas o meses más tarde.

Eso es lo que pasa, ese es el lío, porque es como ir acarreando material que no sabes cuándo podrás utilizarlo, ni de qué manera le vas a sacar provecho. Luego la dificultad, el intríngulis, está en ordenarlo armoniosamente, acordarte de lo que has dicho en una novela, por ejemplo, para no repetir demasiado, pero al mismo tiempo lo suficiente... y pensar mucho en el lector.²⁰⁷

Martín Gaité también escribía con frecuencia en sus cuadernos; para ella, la escritura era esencial en su vida. El 16 de septiembre de 1974 escribe en ellos: “Literatura y vida. Si queda fijado, no es vida. Micrófonos, apuntes desperdigados. Los cuadernos de todo son útiles pero me parecen un arsenal de vida disecada. Y sin embargo, el día que no escribo estoy mal, me parece que he perdido el tiempo. ¿Por qué? Todo es cuestión de ordenación. La narración es una exigencia. Si no cuentas las cosas, forman montoneras. Es como entrar en un cuarto donde todo está patas arriba y empezar a doblar historias y meterlas en sus estantes correspondientes, luego ya se puede respirar y el ocio de tomar el sol en una butaca es armonioso, no ácido”.²⁰⁸

Como escritora, su preocupación es el lector, idea clave en su teoría literaria, reflejada en su práctica ficcional y en su arte de narrar. “Huyo también de la oscuridad en la literatura, de esa tendencia a escribir complicado y difícil, tal vez por ser tan fácil. Persigo la frescura, la credibilidad y la coherencia, sobre todo la coherencia. Y no te quepa duda de una cosa: es más fácil imitar a

²⁰⁷ *Ibidem*, págs. 28-29.

²⁰⁸ Martín Gaité, Carmen: *Cuadernos de todo*, edición de Maria Vittoria Calvi, Barcelona, Random House Mondadori, S. A., 2002, pág. 227.

Faulkner que a Arniches, por ejemplo, y está tirado llenar la narración de pistas falsas, como hace Robbe-Grillet, que me parece detestable”.²⁰⁹

La autora no ha estado preocupada nunca por publicar un libro cada cierto tiempo, es decir, por las exigencias editoriales. Además, confiesa su fuerza de voluntad para escribir y su aprendizaje a lo largo de los años.

Sí, pero yo no he estado pensando: “Cada tanto tengo que sacar un libro”, no. Salen cuando salen. Si tengo muchos es porque son muchos años y porque no he hecho otra cosa y tengo el dedo así de deformado de tanto escribir. Entonces, claro, de tanto escribir supongo que lo hago mejor que antes o por lo menos no peor, porque la suerte que tengo es haber heredado de mi padre una tremenda fuerza de voluntad y, de mi madre, las ganas de terminar siempre lo que empiezo. Eso sí que es una suerte. Disponer de ese carácter es una suerte, pero eso... como si eres rubio. No sabes tú la fuerza de voluntad que yo tengo. Soy muy voluntariosa y, si empiezo un trabajo, muy mal se tienen que poner las cosas para que no lo termine. Y luego me gusta seguir y seguir, pase lo que pase. Mi mayor suerte es tener ese carácter, pero ¿lo demás? Hombre, saber escribir es una suerte, pero cuando empecé no sabía escribir así.²¹⁰

La autora reconoce que la escritura le compensa de otros sinsabores y que es lo mejor que le ha pasado en su vida. Esta idea refleja el concepto de refugio y consuelo que confiere la literatura.

Sí, es que la escritura es como una madre. Para mí, poder escribir es lo más bueno que me ha pasado en el mundo. Es un oficio que no cambio por ninguno. Y encima no te jubilas. Si yo fuera profesora ya estaría jubilada; no te digo nada si se me hubiera ocurrido ser bailarín, pues hace veinte años que estaría jubilada. En cambio así, ya ves, sigo escribiendo. Yo he visto a doña Rosa Chacel, que se murió hace poco a los noventa y pico de años y seguía escribiendo. Y si te vas a los años que tenía doña Rosa Chacel cuando se ha muerto te quedan casi treinta, así que pensaremos en eso.²¹¹

²⁰⁹ “Cuenta Martín Gaité que no le ha costado nunca nada tanto como la sensación de frescura y la facilidad que encierra *Irse de casa*”. (Berasátegui, Blanca: “Es preferible equivocarse a callar”, en *La Razón*, 24 de julio de 2000, pág. 29. Es la reproducción de la entrevista de *El Cultural* del 21 de marzo de 1999.

²¹⁰ Cantavella, Juan: “CARMEN MARTÍN GAITE: Contemplar la vida con una pluma en la mano”, en *Semblanzas entrevistas: Carmen Martín Gaité, Narciso Yepes, Manuel Gutiérrez Mellado*, Madrid, PPC, 1995, págs. 44-45.

²¹¹ *Ibidem*, pág. 60.

Martín Gaité confiesa haberse sentido aferrada a su escritura durante toda su vida. Así lo aseguraba en un discurso ante el Príncipe de Asturias, en el que se refirió a la transformaciones ocurridas en los años de la transición política española: “Durante este tiempo yo, sin dejar de ser espectadora fiel de esas mudanzas y víctima de las que afectan a mi propia vida, he seguido aferrada tercamente, como única aguja de navegar, a la pluma estilográfica que heredé de mi padre, llenando cuadernos con mi mejor letra y procurando que no me tiemble el pulso, como en mis tiempos de escolar aplicada’. No solo estos años, claro, puesto que podría decir lo mismo de toda su vida”.²¹²

Como escritora, Martín Gaité considera más importante dedicarse a escribir que centrarse en la gestión de su obra. “Yo no presento mis libros, no voy a la televisión, no tengo ni agente literaria, pero llevo escribiendo novelas desde que tenía veintipocos años y ya va lloviendo agua desde entonces. Y ahí está, y forma cuerpo, y los jóvenes, atraídos quizá por el último título, buscan luego el anterior, los otros para internarse en ese espacio compacto y único”.²¹³

Sí, yo voy con mi cuadernito bajo el brazo y sé que las novelas que termino me las publican y punto, no quiero saber más. Como tampoco tengo agente literario ni nada, porque yo voy por la vida así, a poquitos. Me han traducido muchísimo menos que a otros, pero no me puedo quejar, porque no he querido agente, y hay muchísimas personas que están viviendo para gestionar su obra, además de escribirla, y eso es algo que yo no deseo. Pienso que le quito eficacia y atención si me tengo que ocupar también de cómo lo gestiono. Entonces, en la duda de si dedicarme a gestionar mi obra o a escribirla, pues prefiero seguir escribiendo que me gusta más, y a los demás también les gusta más que yo escriba.²¹⁴

Para Martín Gaité, la dedicación de algunos escritores a la gestión de su obra, aunque, en principio, les haya hecho llegar lejos, en algún momento se han detenido. Ante esta actitud, ella prefiere ir poco a poco, en cuanto a la

²¹² *Ibídem*, págs. 73-74.

²¹³ La autora hizo estas declaraciones con motivo de la Feria del Libro de Madrid de 1996, para *ABC literario* (14 de junio de 1996, pág. 16), que recogía las opiniones de otros escritores sobre dicho evento. Ese año se publicó la novela *Lo raro es vivir*. (González Couso, David: “Carmen Martín Gaité y su geografía literaria”, en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, núm. 41, 2009).

²¹⁴ Cantavella, Juan: “CARMEN MARTÍN GAITE: Contemplar la vida con una pluma en la mano”, en *Semblanzas entrevistas: Carmen Martín Gaité, Narciso Yepes, Manuel Gutiérrez Mellado*, Madrid, PPC, 1995, págs. 67-68.

repercusión de sus libros.²¹⁵ Le gustan los escritores con los que puede hablar de literatura y “huyo de los que solo hablan de tiradas, contratos y dinero”.²¹⁶

Claro, llegan muy lejos... hasta que se paran. Las cosas hay que verlas con perspectiva. Yo no llegué muy lejos cuando empecé, en comparación con los lectores que puedan tener ahora mis obras y las traducciones que se están realizando en estos momentos, pero con el tiempo y una caña, todo se pesca. Ahora sí, ahora empiezan a traducir alguna cosa mía, y sale *Nubosidad variable* en italiano y francés; han traducido también *El cuarto de atrás*. He ido poco a poco, pero a mí me hace mucha ilusión que lo lean cuanta más gente posible aquí, me gusta mucho más tener lectores aquí, porque es mi tierra y es mi lenguaje. Además, fíjate, una novela como *Entre visillos*, a pesar de lo local que parece ser, en Norteamérica gustó mucho a las chicas jóvenes, porque Norteamérica no es solo Nueva York, sino muchas ciudades de provincias donde las chicas todavía viven con muchos prejuicios, más que aquí quizás; hay muchos sitios pequeños, fíjate. Muchas chicas entre visillos he conocido yo; es rarísimo, pero es así.²¹⁷

En una entrevista realizada por Emma Martinell en 1998, la autora califica de milagro el hecho de llevar cuarenta años dedicada a la creación literaria –desde la concesión del Premio Nadal en 1958 por su novela *Entre visillos*–. “Me parece un milagro. Eso. No me puedo explicar, cuando acabo algo, que vuelva a ocurrírseme algo más, diferente. Pero, sin embargo, reverdeces, se te ocurre esa otra cosa. En eso no he perdido nada. Otras cosas he perdido en la vida, pero no la capacidad para enfrentarme a una nueva historia, de inventar algo dejándome llevar por el ritmo de la propia historia, que tiene su ritmo, desde luego. Son cuarenta años, con la misma ilusión de hace cuarenta

²¹⁵ “(...) en la década de la codicia, los años ochenta, Martín Gaité no ha tenido prisa en publicar varias novelas que le hubieran proporcionado buenos dividendos, al contrario que otros novelistas que se han prodigado de más para aprovechar la expansión editorial y de ventas de la década”. (Oropesa, Salvador: “*Nubosidad variable* de Carmen Martín Gaité: una alternativa ética a la cultura del pelotazo”, en *Letras Peninsulares*, VIII, núm. 1, Spring 1995, págs. 55-72). Citado por Liesbeth de Bleeker: “Viaje a través del azogue: *El cuarto de atrás* de Carmen Martín Gaité”, en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, núm. 32, 2006.

²¹⁶ Berasátegui, Blanca: “Es preferible equivocarse a callar”, en *La Razón*, 24 de julio de 2000, pág. 29. Es la reproducción de la entrevista de *El Cultural* del 21 de marzo de 1999.

²¹⁷ Cantavella, Juan: “CARMEN MARTÍN GAITE: Contemplar la vida con una pluma en la mano”, en *Semblanzas entrevistas: Carmen Martín Gaité, Narciso Yepes, Manuel Gutiérrez Mellado*, Madrid, PPC, 1995, págs. 68-69.

años”.²¹⁸ Martín Gaité explica también que, para un escritor, hay tres motivos para la satisfacción: escribir, la crítica de las obras y su lectura.

Hay tres tipos de satisfacción. Una es la de cuando escribes. A mí lo que me gusta es escribir. No manejo el tema hasta que lo tengo bien cogido. Con mis notas, mis apuntes, y mi memoria compongo ese tema. Ya sabes cómo aludo en mis textos a coser, a los hilos, a ese quitar y poner las cosas, a componerlas. No contarle todo de golpe, eso es lo esencial para mantener el interés del lector.

Otra es la satisfacción de la crítica que se te hace. Las leo y las recibo bien. Unas veces, pienso que no se han fijado en algo a lo que yo concedo importancia, pero otras veces veo que los críticos han hecho puntualizaciones que me sorprenden por lo atinadas, a veces notan cosas que yo no veía del mismo modo, y que están bien. De hecho, el libro ya está en manos de los demás. Y es el momento del trabajo de los críticos.

Otra satisfacción es la que da el lector. Constató que le gusto a bastante gente, no voy a decir otra cosa. Y no me ven como una escritora que haya tirado la toalla, una escritora consagrada. Esta gratificación de la venta, digamos, no lo es en sí misma, si uno no está contento consigo mismo. Lo que he hecho lo he hecho lo mejor que he sabido. Con la limitación que tenga en los temas, porque escribo de lo que conozco, y tampoco tengo demasiada tendencia a explicar cómo hago lo que hago. El lector ya lo entenderá. Por eso matizo la realidad, y no doy toda la información de golpe. Me satisface que el lector valore que lea poniendo de su parte.

He vivido los cuarenta años con la suerte de poder hacer lo que me gusta, escribir, y con la suerte de que lo que escribo les gusta a mis lectores, y alienta a los críticos. Lo veo como un milagro.²¹⁹

2.2.8. La escritura y el escritor en la sociedad actual

En contra de las opiniones tendentes a enmarcar el oficio de escribir dentro de criterios de obligatoriedad e imperativos sociales, la autora considera que los creadores de ficción escriben con la simple finalidad de obtener placer, por afición y pasión: “Solo digo que lo escrito desde el hastío y el deber,

²¹⁸ Martinell Gifre, Emma: “Entrevista con Carmen Martín Gaité”, en *Espéculo. Revista de estudios literarios*, núm. 8, 1998.

²¹⁹ *Ibidem*.

hastiará”.²²⁰ Además, se muestra crítica respecto al hecho de que el prurito de la creación literaria tenga que estar justificándose continuamente: “Pero en cualquier caso, de acuerdo con la frase de Unamuno, ‘creer es crear’, me parece que la escritura es fundamentalmente algo relacionado con la fe, no con el medro ni con el negocio”.²²¹ En ese mismo texto la escritora califica de privilegio su dedicación, su “fidelidad a una vocación –aunque el término *vocación* esté más desprestigiado cada día–”.²²²

Las cualidades del escritor y las circunstancias que definen el oficio de escribir son miradas con recelo por la sociedad actual, lo que es criticado por la autora, quien, en numerosas ocasiones, expresa su censura hacia la tendencia a “colgar letreros”.

Pero en un mundo donde se huye cada vez más de la soledad y de la aventura, el escritor es mirado con recelo: desconcierta como un nadador contra corriente. Y de todas partes surgen voces que le piden explicaciones y brazos que le quieren anexionar a un determinado grupo y hacerle tributario de sus normas, cuando el escritor solo puede sobrevivir como tal inventando las suyas propias cada día: partiendo de cero.²²³

En ese sentido, en la sociedad el oficio de escribir es cuestionado con frecuencia; de hecho, el reconocimiento a la escritura como tal no resulta incondicional.

Y lo curioso es que sigo sintiéndolo un poco así, que no me acabo de creer que escribir sea un oficio, sigue sorprendiéndome que me paguen por hacerlo. Muchas veces me he parado a analizar la raíz de esta extrañeza y creo que en gran medida es un reflejo de la suspicacia ajena. Ni a un carpintero, ni a un médico, ni a un abogado, ni a un electricista les pregunta nadie, que yo sepa, por qué se dedican a lo que se dedican; se acepta su profesión sin reservas. En cambio, el reconocimiento de la escritura como oficio por parte de los demás no es tan incondicional ni da la impresión de que esté basado en una convicción profunda. Se trata de un reconocimiento cauteloso, un poco

²²⁰ Martín Gaité, Carmen: “La búsqueda de interlocutor”, en *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas*, Barcelona, Destino, 1982, pág. 31.

²²¹ Martín Gaité, Carmen: “Dar palabra”, en *Agua pasada*, Barcelona, Anagrama, 1993, pág. 370.

²²² *Ibidem*, pág. 369.

²²³ *Ibidem*, págs. 371-372.

de dientes para afuera, y para lograr que se afirme se siente uno obligado a dar continuas explicaciones.²²⁴

La esencia de la escritura como oficio no solo despierta extrañeza, sino que es puesta en entredicho de forma habitual, así como la pretensión de un posible beneficio económico por su ejercicio.

A través de las reincidentes preguntas que, acerca de su condición, le suelen hacer al escritor sus amigos, los entrevistadores y los autores de tesis doctorales, saca uno en consecuencia que la peculiaridad de este oficio le intriga e inquieta algo a todo el mundo, y que su esencia no deja de ser puesta perpetuamente en cuestión de forma más o menos velada, con una mezcla de fascinación y de perplejidad no exentas de cierto escándalo. “Pero bueno, ¿cómo se le ocurrió a usted empezar a escribir?”.

En primer lugar, la elección de cualquier oficio suele llevar aparejada una pretensión de beneficio económico, unas miras de estabilidad material casi inmediatas. De ahí que la pregunta más obvia y frecuente en este tipo de pesquisas sea la de: “¿Cree usted que se puede llegar a vivir de la pluma?”. Pero resultaría demasiado ingenuo reducir la cuestión a términos tan elementales o pensar que la declaración de solvencia económica por parte del escritor vaya a servir de justificación satisfactoria para aplacar la curiosidad de quienes hurgan en la naturaleza un tanto evanescente de esta profesión.²²⁵

Respecto al beneficio económico que es consecuencia del oficio de escribir, en general, en la sociedad se suele identificar el éxito excesivo material con el desprestigio de la obra y del escritor.

Es más, me atrevería a decir que para la mentalidad de mucha gente, la prosperidad material que a un escritor puede proporcionarle la venta de sus libros tiende a ser considerada como abusiva a partir de ciertos límites, y el exceso de ganancia redundando con frecuencia en desprestigio de la obra, y no al revés. Mientras se admite comúnmente sin discusión que un cirujano, una modista o un restaurante cuando cobran más es porque son mejores, en el caso del escritor la cosa nunca queda clara. Posiblemente sea la propia historia de la literatura la que nos afianza en la noción contraria, al traer a nuestro recuerdo y consideración una serie de nombres inmortales, hoy escritos sobre una lápida, y que pertenecieron en vida a gente marginada por la

²²⁴ Martín Gaité, Carmen: “El taller del escritor”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, págs. 266-267.

²²⁵ *Ibídem*, pág. 267.

sociedad de su tiempo y que pudo llegar a morir ignorada y en la más total miseria. Gente a la que hoy se ensalza casi tanto por las excelencias de su obra como por haber tenido que pagar con el hambre, la calamidad y la incomprensión su terco afán por continuarla contra viento y marea y dejarla como legado a la posteridad.²²⁶

Esta idea de que la escritura como vocación no surge motivada por el beneficio económico, como consta en la historia de la literatura, sigue estando muy arraigada, pese al desarrollo de la industria cultural y, en concreto, del sector editorial del libro.

Todavía hoy, a pesar del auge que ha alcanzado la “industria cultural” y de la proliferación de agentes literarios, premios, beca y asociaciones con que la sociedad trata de demostrar que el escritor no tiene por qué morirse pobre ni ser un bicho raro, sigue muy arraigada la idea de la elección de este oficio no nace condicionada por el logro económico. La desvinculación entre prestigio y ganancia viene avalada por una larga tradición difícil de desterrar y que nos lleva a considerar al escritor como a un ebrio o a un iluminado. Y, en todo caso, de gastos muy sobrios. Aunque hoy las cosas están cambiando bastante, no es por ese argumento del dinero por donde hay que ir a buscar el contrasentido que se intuye en esta dedicación.²²⁷

La extrañeza y el recelo hacia el oficio de escribir no se fundamentan en la pretensión económica por parte del escritor, sino en el hecho de que su elección sea vocacional, voluntaria e innecesaria, y por la incapacidad del escritor para enseñárselo a otra persona y para explicar a los demás su aprendizaje.

Existen otras razones de más peso para explicar el recelo y la extrañeza que provoca su cariz de oficio, incluso para los que ya están convencidos de que no tienen ni pueden tener otro. Y después de mucho pensarlo, he caído en la cuenta de que estas razones pueden resumirse fundamentalmente en dos: la primera, que no se trata de un oficio ni necesario ni obligatorio. Y la segunda, que nadie que lo haya ejercido ha sido nunca capaz de explicarle a los demás claramente cómo, cuándo ni dónde lo aprendió. Y como consecuencia, que tampoco puede enseñárselo a nadie.

²²⁶ *Ibidem*, págs. 267-268.

²²⁷ *Ibidem*, pág. 268.

Ambas razones (o mejor dicho, sinrazones) resultan en verdad un tanto provocativas e insatisfactorias.²²⁸

La propia autora reconoció la incapacidad de enseñar a escribir durante la impartición de un seminario sobre “Creative writing” en la Universidad de Columbia en Nueva York, para decepción de la mayor parte de los estudiantes. “Acepté con la condición de declarar desde el primer día a mis alumnos, como así lo hice, que yo no pensaba enseñar a escribir a nadie porque eso es imposible, y que me limitaría a hablar de literatura con los que ya tuvieran afición a ella”.²²⁹

En la sociedad actual, en la que impera el utilitarismo, resulta desconcertante una dedicación, como el oficio de escribir, que el autor elige voluntariamente, sin necesidad de hacerlo, por pura diversión y estimulación.

El reconocimiento de que no se obra al dictado de la necesidad suele producir en los seres humanos una mezcla de desazón y de mala conciencia. En una sociedad como la actual, cada día más regida por criterios de utilidad y aprovechamiento, todo se confabula para que el escritor tienda a esconder como un error culpable la pureza y gratuidad de su afición y sienta vergüenza de declarar que nadie le obliga a sentarse a escribir ni sabe muy bien para qué diablos sirve. Que lo hace simplemente porque le divierte, sin más motivos que los que nacen del propio deseo de descubrir algo por cuenta propia, de burlar las reglas tediosas y uniformes que nos impone la vida y de inventar otras nuevas. Si supiera explicarlo, es lo que contestaría un niño a la pregunta de por qué juega o un enamorado si le vinieran con monsergas razonables para hacerle desistir de su internamiento en los perdederos del amor.²³⁰

Precisamente el escritor tiende a enmascarar su placer por su vocación disfrazándolo de deber y responsabilidad, debido a la incompreensión de la sociedad por el hecho de que la única justificación de este oficio son la diversión y la estimulación.²³¹ “De un siglo a esta parte, en nombre de este prurito por equiparar a la literatura con otras disciplinas de reconocido provecho para que se le conceda carta de naturaleza, han corrido y siguen corriendo ríos

²²⁸ *Ibidem*, pág. 268.

²²⁹ *Ibidem*, pág. 270.

²³⁰ *Ibidem*, págs. 268-269.

²³¹ *Ibidem*, pág. 269.

de tinta en un intento, abocado al fracaso, de explicar lo inexplicable: por qué se escribe y qué utilidad reporta y para quién”.²³² Escribir despierta curiosidad. El escritor se siente pagado por el placer de decir “algo suyo”, de inventar. “Además, siempre ha supuesto un prestigio, incluso para aquellos que lo consideran una chaladura, `estar escribiendo una novela´; es una dedicación que despierta, cuando no envidia o respeto, al menos curiosidad”.²³³

El tono censor lo aplica también Martín Gaité a aquellos narradores y escritores que descuidan su prosa y defraudan al lector, y cuyo único fin es lucrativo. En alusión a una reedición de coplas de posguerra, la autora critica la transcripción de alguna de ellas que “ni cuenta nada, ni significa nada ni evoca nada, ni convence de nada. La pretensión de los letristas era sacarse un montón de pesetas ese verano, cosa que seguramente lograron con abundancia, y basta”.²³⁴

La autora critica la frivolidad de algunos autores y de la industria editorial actual y alaba la actitud del escritor centrado en su quehacer literario, del que es modelo la poeta del siglo XIX Rosalía de Castro: “Apartada de la frivolidad y de las ambiciones vulgares, jamás fue una literata de salón, sino alguien que vivió en sí y se alimentó de sí, sin salir de sus límites de provinciana universal. Esos límites asumidos constituyen su gloria y su grandeza”.²³⁵

²³² *Ibídem*.

²³³ Martín Gaité, Carmen: “La ingrata condición del traductor. Bailar con la más fea (*Diario 16*, 24 de julio de 1978)”, en *Tirando del hilo (artículos 1949-2000)*, edición de José Teruel, Madrid, Ediciones Siruela, 2006, pág. 192.

²³⁴ Martín Gaité, Carmen: “Cuarto a espadas sobre las coplas de posguerra”, en *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas*, Barcelona, Destino, 1982, pág. 180.

²³⁵ Martín Gaité, Carmen: “Feministas españolas del siglo XVIII”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 162.

2.3. LA LECTURA Y EL LECTOR. LA RECEPCIÓN Y LA INTERPRETACIÓN DE LA OBRA LITERARIA

El interlocutor es esencial en el proceso de escribir por dos motivos: en primer lugar, es el destinatario de la narración oral y del texto escrito, sin el cual estos no tendrían sentido; y, en segundo lugar, cumple una función fundamental en el quehacer literario, ya que mediante su labor de interpretación, reinventa y recrea el mensaje, al que añade sus propias aportaciones, fruto de su experiencia vital y de la influencia de otras lecturas. De este modo, se completa el ciclo comunicativo, ya que el lector se convierte en emisor de un texto reelaborado, a través de la transmisión a otros receptores. En las siguientes páginas también se explican otras consideraciones de Martín Gaité sobre el proceso de leer, como las motivaciones que originan el encuentro con los libros, el ejercicio de la lectura, las características del lector, como la propia autora, y, por último, una revisión crítica de la sociedad actual desde este punto de vista. Martín Gaité concede una destacada importancia al lector como interlocutor del escritor y de la obra; de hecho, según su teoría literaria o poética, puede considerarse el eje central para cualquier creador de ficción y para la escritura.

2.3.1. El origen de la lectura

Lector y escritor comparten muchas de las motivaciones que les conducen a la obra literaria: placer y deleite en soledad; búsqueda de conocimiento; refugio, evasión, huida y liberación de la cotidianidad; sed de comunicación; búsqueda de interlocutor; necesidad de consuelo —el efecto narcótico y terapéutico de la literatura—; desazón; huida de la soledad; el ansia de libertad; la incomunicación que sufre el ser humano en la sociedad actual; el sueño y la vivencia de otra realidad, distinta a la propia; entre otras.

El carácter hedonista de la literatura afecta a lector y escritor: se lee por placer y deleite, en busca de diversión y entretenimiento, y se hace disfrutando de la soledad. En alusión a las lecturas del padre Feijoo,¹ la escritora destaca “el regodeo del autodidacta que se deleita en la soledad de su habitación al contacto con el pensamiento de otros hombres ilustres que van educando el suyo y librándolo de rutinas”.² En esta cita la autora introduce otra de las razones por las que el ser humano lee: la búsqueda de sabiduría. Por tanto, el aprendizaje motiva al lector a acudir a los libros, ya que estos representan el vehículo que le acerca al pensamiento de otros seres humanos, herederos, a la vez, del conocimiento de generaciones pasadas, y también una posibilidad de vivir otras vidas. Martín Gaité lo expresa con las palabras del padre Feijoo.

¿Qué cosa más dulce hay que estar tratando todos los días con los hombres más racionales que tuvieron los siglos todos, como se logra en el manejo de los libros? Si un hombre muy discreto y de algo singulares noticias nos da tanto placer con su conversación, ¿cuánto mayor le darán tantos como se encuentran en una biblioteca?³

El conocimiento de otras vidas está relacionado con la necesidad del ser humano de explorar, explicar y penetrar la realidad, al mismo tiempo que recupera la libertad, se evade, huye y se libera de su cotidianidad, mediante la vivencia de otra existencia, ajena a la propia. Una circunstancia que el escritor vive en su doble condición de lector y creador y que refleja en sus personajes, como el caso de Celia, trasunto de su creadora, Elena Fortún.

Celia, arrebatada por el afán quijotesco de pesquisa que le insuflan sus lecturas, se pondrá siempre de parte de los desheredados de la fortuna y querrá saber por qué llevan una vida diferente, curiosidad que escandaliza a sus mentores tanto como la extravagancia de que se divierta con “esa gente”; y es más, que identifique su trato y costumbres con la noción de libertad.⁴

¹ Benito Jerónimo Feijoo (1676-1764) fue un escritor y destacado intelectual de la Ilustración española, autor de ensayos y obras literarias, al que la autora alude con frecuencia en su obra ensayística. Precisamente Martín Gaité se encargó de una edición crítica sobre su obra y su correspondencia: Feijoo, Benito: *Teatro crítico universal. Cartas eruditas y curiosas: antología*, selección, prólogo y notas de Carmen Martín Gaité, Madrid, Alianza Editorial, 1990.

² Martín Gaité, Carmen: “Conferencia sobre el XVIII”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 25.

³ *Ibidem*, pág. 26.

⁴ Martín Gaité, Carmen: “Arrojo y descalabros en la lógica infantil”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, págs. 89-90.

La propia escritora hace partícipe al lector de sus textos, de sus experiencias en la aventura de leer. En esa misma conferencia –“Arrojo y descabros de la lógica infantil”– Martín Gaité cuenta su identificación con el personaje infantil Celia durante su infancia como asidua lectora, hasta el punto de que explica que vivió por primera vez determinadas experiencias a través de la existencia de esa niña de novela.

Tal vez el más novelesco sea el del capítulo XIX, cuando Celia y Carmencita (por iniciativa de la primera, claro está) van a devolver el burro de la señora Manuela a un pueblo vecino y se emborrachan un poco porque el dueño del burro les da de merendar vino. Aquel regreso de noche al colegio con el hombre que las acompaña, los tres montados en el burro y cantando a la luz de la luna, mientras los perros del camino salen a ladrar a su paso, es una escena que se ha salido del libro y que recuerdo haber vivido yo misma; me asalta a veces con olores y colores, revuelta con otras de la lejana infancia. Fue, en realidad, mi primera borrachera.⁵

La vivencia de otra realidad, de lo fantástico, permite la huida, evasión y liberación de la cotidianidad, mediante la identificación del lector con los seres y las vidas de ficción. Un deseo que, según la escritora, sienten también los entes ficticios, lo que refleja el concepto de literatura como vida, ya expuesto anteriormente.

La tendencia a vivir la vida como si fuera una novela se perfila desde muy temprano y crece paralelamente con la sed por oír o leer historias que nos asomen a universos extraños a aquel que sirve de decorado a nuestra vida cotidiana y nos saquen de la obligatoria cronología en que esta se desarrolla.

(Digamos, de paso, que ese mismo deseo de asomarse a universos extraños y romper con la rutina cotidiana lo comparten, de hecho, muchos héroes o antihéroes de la ficción, desde Don Quijote o Gregorio Samsa, pasando por Madame Bovary y Alicia en el País de las Maravillas.)⁶

La liberación respecto a la realidad y la cotidianidad que permite la lectura, a través de la posibilidad de vivir por delegación las existencias ajenas

⁵ *Ibidem*, pág. 90.

⁶ Martín Gaité, Carmen: “Brechas en la costumbre”, en *Agua pasada*, Barcelona, Anagrama, 1993, pág. 158; y en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, págs. 342-343.

de los personajes de ficción, es posible por su condición de seres desconocidos y por el hecho de que no interfieren en el ámbito cotidiano.

Ese gusto por compartir las aventuras, problemas y esperanzas de personajes inscritos en un tiempo ficticio (que se van volviendo amigos y mentores precisamente porque son desconocidos y su cercanía no nos implica) significa una especie de liberación.

(...) La conducta de los héroes de ficción, aunque nos sorprenda o la rechacemos, nunca es opaca, sino transparente, porque no interfiere el ámbito cotidiano, porque se desarrolla en la lejanía, dentro de un tiempo y un lugar que, por no chocar con los nuestros, permiten el desahogo de la pura contemplación.⁷

A veces se acude a la ficción en busca de evasión de la vivencia de un momento histórico determinado. En “Cuarto a espadas sobre las coplas de posguerra” Martín Gaité destaca la función narcótica que desempeñaban estas narraciones orales en el oyente durante la etapa posterior a la Guerra Civil española: “Para tanta hambre de consuelo y olvido se echó mano de los sentimientos, se pregonó la esperanza, el amor, la lealtad. Pero sobre todo, la esperanza”.⁸

Al hilo de las consideraciones de la autora sobre la identificación de vida y literatura, la lectura suministra “alimento y fantasía”,⁹ en alusión a los cuentos de Antoniorrobes que leía la escritora en su infancia. Leer permite a quien acude a la literatura soñar, la ensoñación, y la posibilidad de convertirse en protagonista de una historia ajena, de una aventura, en la que no existen ataduras. En “Los malos espejos” Martín Gaité rememora las lecturas de novelas rosas¹⁰ durante su juventud, unos libros que ya “habían alimentado también sueños juveniles de mi madre”.¹¹

⁷ Martín Gaité, Carmen: “El amor en la literatura y en la vida”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, págs. 210-211.

⁸ Martín Gaité, Carmen: “Cuarto a espadas sobre las coplas de posguerra”, en *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas*, Barcelona, Destino, 1982, pág. 171.

⁹ Martín Gaité, Carmen: “Mi encuentro con Antoniorrobes”, en *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas*, Barcelona, Destino, 1982, pág. 181.

¹⁰ Las novelas rosa y las coplas están presentes con frecuencia en su obra. Así lo destaca Mercedes Carbayo-Abengózar (“Carmen Martín Gaité y la cultura popular”, en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, *Carmen Martín Gaité. Nuevas perspectivas*, núm. 52, enero-junio 2014, págs. 147-156).

¹¹ Martín Gaité, Carmen: “Los malos espejos”, en *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas*, Barcelona, Destino, 1982, pág. 11.

Aunque la lectura es un ejercicio que requiere soledad, la huida de esta es otra de las motivaciones que originan el encuentro con los libros. Esta idea está vinculada con la sed de comunicación, la incomunicación del ser humano y la insatisfactoria búsqueda de interlocutor, que también padecen los personajes de ficción, lo que, una vez más, refleja no solo las escasas fronteras entre la vida y la literatura, sino también las concomitancias entre ambas.

Los personajes de ficción nos acompañan siempre, y a su ejemplo acudimos para que nos dé fuerzas. De la misma manera, también muchos de esos seres ficticios invocaban como mentores de su conducta a legendarios bandoleros, santos, prisioneros, reyes, enamorados o entes soñadores, de cuyas andanzas les diera noticia algún libro que leyeron o la palabra de cierto venerable narrador a quien tuvieron la suerte de escuchar.¹²

Aparte de las causas originarias del acercamiento a la literatura que comparten lector y escritor, existen otras razones propias del ejercicio de la lectura, como la curiosidad por las vidas ajenas, inherente al ser humano y que surge ya en la infancia.

Por muy favorablemente que, en este sentido, puedan variar nuestras circunstancias en la edad adulta, la necesidad de leer novelas creo que sigue vinculada siempre a esa sed, nunca extinguida en el ser humano, por enterarse de lo que les ocurre a los demás, por asomarse al envés de sus vidas, a lo que de ellas nos encubren quienes solo presentan una de sus caras, generalmente la más favorecedora.

Pero, además de una revancha a esa curiosidad insatisfecha, la literatura nos ofrece también la fascinante posibilidad de evadirnos por su portillo secreto hacia un tiempo más grato y propicio a la reflexión.¹³

La noción de literatura como escondite, como acceso a un tabernáculo prohibido, que permite adentrarse en laberintos inexplorados, por parte de los niños curiosos, está relacionada con la práctica de la lectura en solitario.¹⁴

¹² Martín Gaité, Carmen: "Las mujeres noveleras", en *El cuento de nunca acabar*, Barcelona, Anagrama, 1988, pág. 67.

¹³ *Ibidem*, págs. 65-66.

¹⁴ Martín Gaité, Carmen: "La mirada del escritor", en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 196.

2.3.2. La lectura

Como la escritura, la lectura es una pasión que se identifica con el juego, el viaje, la aventura, que reconforta a quien acude en su busca y que infiere felicidad a quien practica esa afición. La propia autora narra su experiencia como lectora en numerosos fragmentos de sus obras ensayísticas, en las que explica su encuentro con la palabra: “Cuando iba al Ateneo estaba en mí, me abría, dejaba que las palabras de otros libros fueran creando en mí el moho del yogur. No es solo ver, sino entregarse a la felicidad de ver, dejar que entre y nos habite esa felicidad”.¹⁵

El acercamiento al libro precisa de soledad. Se lee en solitario, disfrutando de esa circunstancia que, para Martín Gaité, es una condición imprescindible en el hecho literario –tanto en la lectura como en la escritura– y necesaria, en pequeñas dosis, para el ser humano. Este concepto conecta con la idea de la autora de habitar el tiempo y la soledad. Precisamente esta posibilita la reflexión, a la que conduce el encuentro con la obra. La lectura, mediante la vivencia de otro tiempo y de otra existencia, amplía el conocimiento de la vida, su exploración, comprensión e interpretación, y confiere sabiduría a quien practica esta afición, considerada por la escritora como una pasión.

El tiempo que se vive al leer una novela nos saca de nuestro tiempo histórico y nos sumerge en otro que es como un desahogo, tiempo sin esquinas ni obligaciones, que, al permitirnos ser testigos desde la sombra, aguza nuestras dotes de percepción tantas veces abotargadas cuando se trata de entender argumentos próximos. Relajada la inteligencia del hombre en el seno de ese tiempo ficticio, es capaz de aprender por la vía de la literatura muchas cosas que le conciernen y que –lo comprueba con sorpresa– le están iluminando parcelas confusas de su propia vida y proporcionándole remedios y normas aplicables a ella. Y así, al acabar de leer, reingresamos en ese tiempo que nos era ingrato provistos de una nueva lucidez, propensos a interpretar la vida como lo hacían aquellos personajes del relato cuyas desgracias y problemas nos

¹⁵ Martín Gaité, Carmen: *Cuadernos de todo*, Barcelona, Random House Mondadori, S. A., 2002, pág. 534.

han brindado la capacidad de identificación y a quienes hemos amado sobre todo porque nos han dejado ver sus fallos.¹⁶

Al igual que la escritura para el creador, la lectura para quien frecuenta esta afición es un constante aprendizaje. El escritor, como asiduo lector, aprende también a crear, mediante el acercamiento a los libros de otros autores, en el perenne ciclo comunicativo vital que es la literatura, que se retroalimenta de los sueños, de la vida, de las lecturas de todos los tiempos.

Pero tanto si cuenta lo que ha vivido como si cuenta lo que ha visto, lo que ha soñado o lo que le han contado, el narrador, unas veces de forma consciente y otras inconsciente, está tomando sustancia para su cuento de otro perenne y subterráneo manantial en el que todos bebemos desde temprana edad: el de la literatura existente antes de que él se pusiera a contar y a cuyas resonancias jamás escapa. Es decir, el narrador, en cualquiera de los casos, acomoda su relato a modelos propuestos por lo que ha leído.¹⁷

En ese mismo texto la autora introduce, a continuación, un concepto de lectura más amplio, relacionado con la concepción que tiene la escritora sobre el proceso narrativo. Como para Martín Gaité, todo es narración, la lectura incluye no solo el acercamiento a los libros, la letra impresa, sino también a otros medios relativos a la expresión oral.

Del apoyo de esta quinta columna no pueden independizarse ni siquiera las narraciones de los analfabetos, ya que aquí “lectura” se entiende en un sentido más amplio e incluye la asimilación de ficciones heredadas por tradición oral o incorporadas a nuestro acervo por la vía de los medios audiovisuales. No me refiero solo a los más recientes del cine y la televisión, sino también a las canciones que tuvieron auge en una época determinada de acuerdo con la sensibilidad que estuviera de moda, y a los paisajes y escenas immortalizados en cuadros famosos que educaron nuestro ojo a mirar la naturaleza como una imitación del arte.¹⁸

¹⁶ Martín Gaité, Carmen: “Las mujeres noveleras”, en *El cuento de nunca acabar*, Barcelona, Anagrama, 1988, pág. 66.

¹⁷ Martín Gaité, Carmen: “Tras la pregunta”, en *El cuento de nunca acabar*, Barcelona, Anagrama, 1988, pág. 57. En las últimas palabras de esta cita aluden a las influencias literarias, las lecturas.

¹⁸ *Ibídem*.

Las referencias a la lectura son frecuentes en la producción ensayística de Martín Gaité, ya sea de forma aislada relacionando este aspecto de la ficción con otros conceptos literarios, ya sea como tema central de sus textos. Es el caso de “Ponerse a leer”, artículo en el que la escritora explica los dos tipos de lectura que, a su juicio, existen, ambos relativos a la actitud de quien se acerca a los libros y dependientes de su estado de ánimo.

Hay dos formas de ponerse a leer, como de ponerse a hacer cualquier cosa en la vida: una serena y otra impaciente. Cuando nuestros humores se mantienen en un equilibrio más o menos estable, entramos en el libro dispuestos a que nos cuente lo que buenamente quiera, no le forzamos a que él entre en nosotros y acierte con el resquicio exacto por donde puede inyectarnos consuelo. Simplemente le escuchamos... Pero no es siempre esta actitud, por desventura, la que preside el encuentro. Porque tampoco somos siempre capaces de mantener en un punto idóneo de tensión la rienda de nuestros humores, que con tanta frecuencia se destemplan. Y en estos casos de destemplanza, acudimos al libro alborotadamente, con urgencia y pasión, en busca del remedio que justamente entonces se niegan a depararnos.¹⁹

La lectura requiere templanza y serenidad; solo así el lector es capaz de obtener su cosecha. La misma autora lo demuestra narrando su experiencia en el mismo ensayo, fruto de la desazón que ha sufrido esa noche y que no ha podido aliviar mediante la lectura debido a su inadecuada actitud.

Escribo estas líneas de madrugada, después de dar muchas veces la luz y apagarla otras tantas, precisamente en el estado a que me he referido, bajo los efectos de comprobar desesperadamente, al cabo de reincidentes excursiones por todos los estantes de la casa, la ingratitud e inutilidad de la letra impresa para aliviar mis males de esta noche... ninguno me ha dejado llorar sobre su pecho ni ha acertado a decirme lo que yo quería oír. Y los he ido cerrando uno a uno de malos modos, tras hojearlos sin convicción, furtivamente, y al final echarles en cara lo bien que los escucho yo a ellos casi siempre. Escena que, como es natural, no servía más que para acentuar su gesto frío y esquivo. Porque así, por ese camino del insulto y del reproche, no se puede hacer las paces con nadie ni recibir compañía ninguna.²⁰

¹⁹ Martín Gaité, Carmen: “Ponerse a leer”, en *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas*, Barcelona, Destino, 1982, pág. 193.

²⁰ *Ibidem*, pág. 194.

Las circunstancias del lector previas al encuentro con el libro son muy importantes y determinantes en la lectura y en la adhesión del receptor a la obra literaria, como ocurre en el caso de la narración oral. Estas condiciones deben ser conocidas y admitidas por el emisor para lograr la eficacia buscada y despertar el interés por la historia.

Hemos descubierto que muchas veces los cuentos de los demás no nos interesan porque no nos los cuentan en el momento oportuno, porque el narrador ha sido demasiado expeditivo y ha desatendido los preliminares de la dedicatoria, esa etapa previa en que tendría que haber recogido datos sobre nuestro estado de ánimo. Si no ha reparado en nuestro humor ni ha sabido crear, mediante el cuento, un terreno propicio para acercarse a aliviar nuestra circunstancia ese día, quiere decir que contaba algo –e incluso tal vez bien–, pero que no nos lo contaba a nosotros, no se enteraba siquiera de si estábamos o no allí, hablaba al vacío.²¹

En este sentido, las circunstancias personales del lector previas al encuentro con el libro son determinantes en su relación con él. “Es bien sabido que la relación apasionada del lector con determinados libros, esos que dejan huella especial en él y remueven su pensamiento y su fantasía disparándolos hacia derroteros inesperados, está condicionada por las circunstancias personales que rodean al encuentro. De hecho, conocemos a muchos lectores que, antes de recomendar un libro que les ha impresionado, nos cuentan con deleite la historia de cómo se toparon con él, historia ya ligada de forma inseparable a los comentarios provocados por su lectura”.²²

Generalmente, como ocurre en la recapitulación de una aventura amorosa, lo que ponen de relieve estos narradores es el acontecimiento como estímulo. Notan que les ha pasado algo diferente, que han descubierto la voz de un amigo nuevo y al mismo tiempo de toda la vida. Pero, más que nada, que les habla directamente, que les ha llovido de no se sabe dónde para sacudir la apatía y quebrar la soledad de unas horas desaprovechadas. El deslumbramiento del lector ante ese texto que cae en sus manos milagrosa y casualmente, en el momento más oportuno para recibirlo, proviene de eso:

²¹ Martín Gaité, Carmen: “El interlocutor soñado”, en *El cuento de nunca acabar*, Barcelona, Anagrama, 1988, pág. 118.

²² Martín Gaité, Carmen: “Introducción”, en *Desde la ventana. Enfoque femenino de la literatura española*, Madrid, Espasa Calpe, 1999, pág. 25.

de que le ha hecho sentirse destinatario y cómplice de un mensaje que se diría dedicado en exclusiva a él, que se adapta como un guante a su piel de ese día.²³

Relacionado con el concepto de identificación entre literatura y vida, se halla la concepción de la lectura como medio de transmisión del pensamiento y de la sabiduría que se encuentran en los libros, de generación a generación, de modo que unas veces el ser humano adquiere el conocimiento por sí mismo y en otras ocasiones gracias a las influencias literarias de otros.

Cada vez que contamos algo que nos sucedió, o que sucedió a otro, o que soñamos, nos estamos reafirmando como seres de excepción. Y en ese afán por sentirnos diferentes –que es el germen de la autonomía narrativa– late siempre la complacencia en parecernos a aquellos héroes cuyas peripecias hemos vivido por delegación. Y no solo ni siempre a través de una lectura directa, sino a través de la emoción que esa lectura pudo dejar en padres, maestros o amigos, mediadores entre nosotros y el texto.²⁴

Dentro de la concepción de lo ficticio como juego, la lectura permite vivir otras existencias por delegación, una idea en cuyo seno se halla el incentivo del fingimiento como acicate y origen del encuentro con los libros. La autora lo explica con la metáfora de los juegos infantiles consistentes en representar otro papel distinto al que nos corresponde en la realidad, característica también del teatro y del cine, lo que de nuevo refleja la identificación entre literatura y vida.

¿Por qué me divertía tanto de pequeña –me preguntaba yo por entonces– jugando a las tiendas y a las comiditas y en cambio me abruma ahora bajar a la compra y echar caldo y patatas en los pucheros de verdad? ¿Qué más da machacar teja para que parezca pimentón que moler granos auténticos de café? Y me di cuenta de que la diferencia estaba en el incentivo del fingimiento. Pero también de otra cosa fundamental: de que en esa amplia gama de juegos de cariz mimético (“yo era un capitán de navío”, “yo era el chófer”, “yo era el médico”) está por completo ausente la

²³ *Ibidem*, págs. 24-25.

²⁴ Martín Gaité, Carmen: “Las mujeres noveleras”, en *El cuento de nunca acabar*, Barcelona, Anagrama, 1988, págs. 67-69.

finalidad práctica que se cierne como una sombra sobre los quehaceres más entretenidos de los adultos, enajenándoles sus posibilidades de placer.²⁵

El incentivo del fingimiento, que conduce a la lectura, está ligado a la posibilidad de fisgar sin ser visto que brinda esta actividad a quien se encuentra con los libros, especialmente durante la infancia.

La literatura, como contrapartida, siempre nos permitió participar, desde una especie de grato escondite, en las escenas representadas ante nuestros ojos fascinados y ansiosos, agarró con fuerza aquella mano implorante que tendíamos al vacío, nos asomó al proceso que transforma las conductas y urde las historias, nos enseñó por primera vez en la vida la trampa de esa vida y empezó a desvelarnos por qué las personas son como son, sufren como sufren y mienten como mienten. Viajábamos en barcos amenazados por la tormenta, escapábamos del peligro y del castigo mediante el quiebro del engaño, espiábamos las más insospechadas transformaciones... Y –lo que es más importante– siempre escondidos, mirando sin que nos vieran desde una especie de alta ventanita camuflada. Las personas de verdad nos prohibían fisgar, “niño, no fisgues”, fisgar era feo, se indignaban si nos descubrían hurgando en un cajón, con el oído pegado a la puerta o al acecho detrás de una cortina. Ahora, en cambio, la impunidad era total.²⁶

A continuación, la escritora expresa una nueva idea referente a la capacidad del lector para vivir otras existencias, es decir, su imparcialidad en la historia que él revive por delegación a través de los personajes de ficción.

Estábamos en el ajo, pero al margen, y a salvo de que alguien reparara en nosotros –“¿Qué haces tú, mocoso, encaramado ahí?”–, y viniera a tirarnos de la ropa para obligarnos a bajar de aquel alféizar. Sencillamente, no nos veían y nosotros podíamos verlo todo, enterarnos de todo, ahí estaba el privilegio.²⁷

La lectura propia se retroalimenta continuamente con las ajenas y con la relación de la obra literaria y sus personajes con los lectores. En ese sentido, la identidad de los seres de ficción evoluciona con el tiempo, a lo largo de la vida

²⁵ Martín Gaité, Carmen: “Reflexiones en el parque”, en *El cuento de nunca acabar*, Barcelona, Anagrama, 1988, pág. 83.

²⁶ Martín Gaité, Carmen: “Las mujeres noveleras”, en *El cuento de nunca acabar*, Barcelona, Anagrama, 1988, pág. 65.

²⁷ *Ibidem*.

del lector, en cuyo interior viven, a lo que hay que unir las opiniones de otros lectores, lo que significa que los seres ficticios, literarios, están expuestos a una rectificación constante. Esta idea refleja el carácter de realidad, de otra realidad, que la autora confiere a lo literario.

Recuerdo que, cuando mi hija era pequeña y me pedía –con la misma avidez con que yo se lo había pedido a mi madre– que le contara cosas de mi infancia y juventud, no me resultaba difícil hablarle de mis compañeros de juego o de universidad ni de las transformaciones que había sufrido mi relación con ellos a lo largo de los años, pero sí me era difícil hablarle de mis primeras lecturas y de las segundas, decirle cuándo leí esto, cuándo leí lo otro. La perplejidad al tratar de mi primer encuentro con las heroínas de Bécquer o con la sultana de *Las mil y una noches* no radicaba tanto en el esfuerzo por fechar esos encuentros como en la conciencia de que tales fechas no significaran nada y de que, al apoyarme en ellas, mentía. Porque ya no le estaba hablando (aunque creyera hacerlo) de lo que aquellos personajes me parecieron cuando los conocí, sino de la identidad que tenían ahora, después de tantos años como llevaban viviendo conmigo, y llevaba yo oyendo las cosas que los demás decían de ellos: un perfil el suyo en perpetua rectificación.²⁸

El proceso de retroalimentación entre lo ficticio y lo real es infinito, debido a sus influencias mutuas, ya que los modelos literarios no solo determinan los comportamientos de la sociedad contemporánea, sino que pasan el testigo a las generaciones siguientes de lectores y creadores, con lo que la simbiosis entre ambos es fecunda y estrecha. La sensación del lector apasionado ante la obra clásica es universal y atemporal.

Nuestra evolución como lectores de historias presentes y de las pasadas –aparte de llevarnos a la extravagante acrobacia de vivir a caballo entre lo leído y lo vivido– nos induce a sospechar que a todo lector apasionado de cualquier época le ha tenido que pasar exactamente lo mismo. Al leer hoy una obra clásica, a ellos, a esos lectores vivos del pasado, los sentimos latiendo bajo el texto, colaborando a su pervivencia, en la doble medida en que el autor los tomó como modelo para su retrato y en que se creyeron retratados en él. Los imaginamos leyendo lo que leyeron en un decorado de época que la literatura nos ha hecho añorar e idealizar. Entendemos, en fin, la estrecha y fecunda simbiosis entre los creadores y consumidores de paradigmas literarios.

²⁸ Martín Gaité, Carmen: “El amor en la literatura y en la vida”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 212.

Intuimos con progresiva nitidez que estos últimos –los contemporáneos de la obra literaria– ajustaron su conducta sobre los modelos de comportamiento que ella les proponía. Pero además pasaron la antorcha a sus inmediatos sucesores, porque propagaron esos modelos y engendraron seres vivos deseosos de volar con alas propias, que –alimentados a medias de aire y tinta– habrían de ser la semilla de creaciones literarias de nuevo cuño, seres que nacían abocados a inspirar lo que respiraron.²⁹

2.3.3. El lector

La autora concede una importancia extraordinaria al interlocutor, cuya búsqueda es el acicate de la narración, en general, y de la creación literaria, en concreto. El receptor –oyente o lector– desempeña un papel activo, participativo, ya que escuchar historias o leer implica la interpretación de las claves que el emisor –narrador oral o escritor– desvela de forma dosificada. Por ese motivo, durante el proceso narrativo el creador de ficciones debe tener en cuenta al receptor del mensaje, debido a “el desnivel existente entre lo que pretende emitir y lo que los demás reciben”.³⁰ Aunque en este texto Martín Gaité se refiere a las cualidades del narrador oral de historias, dadas sus aportaciones sobre el quehacer literario, estas consideraciones pueden aplicarse también al emisor y al interlocutor de la letra escrita, de la creación literaria, puesto que, para la autora, todo es narración.

De hecho, esa actitud inmadura de considerar al receptor del mensaje narrativo en función del servicio que va a prestarnos, y no en nombre del que nosotros podamos prestarle a él, corre el peligro de hacerse crónica si las circunstancias personales del presunto narrador no favorecen la evolución precisa para que, en una etapa posterior, se replantee la noción de oyente y pase a considerarlo como algo más que una proyección de su requerimiento compulsivo de audiencia, llegando a imaginarlo como interlocutor, es decir, como partícipe de la narración que se le brinda y no como simple paciente o soporte de ella.³¹

²⁹ *Ibidem*, págs. 212-213.

³⁰ Martín Gaité, Carmen: “El interlocutor soñado”, en *El cuento de nunca acabar*, Barcelona, Anagrama, 1988, pág. 113.

³¹ *Ibidem*.

La consideración de interlocutor ideal conlleva no solo la capacidad de participar, sino también la facultad de saber escuchar, una condición que se aplica también en el ámbito literario, lo que significa que para la comprensión del mensaje se precisa una actitud abierta, serena y sin exigencias a la obra. Solo así se lee con acierto y la lectura resulta fructífera.

En estas ocasiones, la cosecha de la lectura, cuando vale la pena llamarla así, no está alterada por ninguna granizada intempestiva y somos capaces de recoger el fruto y de guardarlo en nuestros graneros con vistas a aprovecharlo algún día. Es la postura correcta frente a los libros, como frente a las personas: no acudir a ellos con exigencias preconcebidas, abandonarse a lo mucho o lo poco que nos den. Únicamente así cabe el entendimiento y la comprensión de lo que son y nos dicen.³²

En el artículo “Tres siglos de quejas de los españoles sobre los españoles”, en alusión al carácter de los españoles, la escritora comenta la importancia de saber escuchar para comprender el mensaje de los libros.

Con lo cual irrita a tirios y a troyanos, que lo único que quieren saber expeditivamente es el letrado que tienen que colgarle a cualquiera que haya abierto la boca para decir algo, y desatienden en cambio lo único que habría que atender: el contenido de las palabras que ha dejado dichas. Este prejuicio que tanto obstaculiza el entenderse, se propaga, claro está, a la letra escrita, porque de un pueblo que no sabe escuchar, mal va a esperarse que sepa leer con acierto.³³

2.3.4. La interpretación de la obra

El papel que desempeña el lector no se limita a la comprensión del mensaje, sino que, lo que es más importante, enriquece la narración creada por el emisor, gracias a su labor de interpretación. El interlocutor ideal se caracteriza por su carácter partícipe, que se materializa en la recreación que elabora a partir del texto que le ofrece el escritor. Así, al leer, da vida a la

³² Martín Gaité, Carmen: “Ponerse a leer”, en *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas*, Barcelona, Destino, 1982, pág. 193.

³³ Martín Gaité, Carmen: “Tres siglos de quejas de los españoles sobre los españoles”, en *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas*, Barcelona, Destino, 1982, pág. 81.

historia contada y crea una nueva realidad, nacida a raíz de la obra creada por el autor, a la que aporta su experiencia vital como escritora.

Terminaré dando las gracias a todos mis lectores. Algunos de ellos, con sus comentarios verbales a lo largo de esos primeros días de primavera, me han hecho entender que el primordial designio del *Cuento de nunca acabar* está logrado. El texto ha dejado y sigue dejando abiertas las puertas para que todos los que tengan algo que aportar arrimen el ascua de su cuento a la sardina del mío. Y así, con su colaboración será como verdaderamente se reviva y nunca llegue a agotarse.³⁴

Siguiendo estas consideraciones, la narración es fruto de la intervención de emisor y receptor, de manera que la ficción nace de la interrelación entre ambos. Al igual que en la conversación, el lector completa y determina el texto escrito, de modo que él cierra el ciclo comunicativo.

Y siendo la narración, como creo que es, el juego por excelencia, una tela tejida al unísono entre quien la emite y quien la reclama, el interlocutor, sea menor de edad, anciano o adulto, está muy puesto en razón al no infravalorar su colaboración en este juego dialéctico, mantenerse alerta y rechazar una actitud pasiva y servil. Veo que me he metido en el tema de la participación, que, es, según creo, una de las claves básicas para entender muchos vicios, tanto de la narración hablada como de la escrita... En otro trabajo mío, donde se iniciaba mi interés por estos asuntos,³⁵ cité una frase del padre Martín Sarmiento: "La elocuencia no está en el que habla, sino en el que oye; si no precede esa afición en el que oye, no hay retórica que alcance", donde la atinada percepción del benedictino dieciochesco dejó, burla burlando, el germen y el anticipo de muchas elucubraciones que dos siglos más tarde nos fascinan en boca de Barthes y compañía.³⁶

La presencia del otro como factor determinante y desencadenante de la ficción, en el sentido de diálogo entre lector y escritor,³⁷ ha sido ampliamente estudiada por los investigadores de la obra de la autora, quienes han

³⁴ Martín Gaité, Carmen: *El cuento de nunca acabar*, Barcelona, Anagrama, 1988, pág. 15.

³⁵ Se refiere a *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas*, Madrid, Nostromo, 1973. La nueva edición es: Barcelona, Destino, 1982.

³⁶ Martín Gaité, Carmen: "Las veladas de la quinta", en *El cuento de nunca acabar*, Barcelona, Anagrama, 1988, pág. 15.

³⁷ Carmen Martín Gaité "en el fondo, siempre concibió la literatura como un diálogo abierto con quien quisiera leerla, una 'búsqueda de interlocutor', por decirlo en palabras muy suyas". (Mainer, José-Carlos: "Tres rebeldes y tres libros de 1958: Ángela Figuera Aymerich, Ana María Matute y Carmen Martín Gaité", en Teruel, José y Valcárcel, Carmen (eds.): *Un lugar llamado Carmen Martín Gaité*, Madrid, Ediciones Siruela, 2014, pág. 33).

destacado el papel activo y partícipe que desempeña el interlocutor en la obra literaria, tal como sostiene también esta investigación.

Tanto el artículo “La búsqueda de interlocutor” como las novelas *Retahílas*, *El cuarto de atrás* o *Nubosidad variable* evidencian el convencimiento de la autora de que el hombre necesita a otro a quien contarle las cosas de uno y que, precisamente al contárselas y al participar el otro en ellas, es cuando adquieren una nueva realidad, enriquecida y, sorprendentemente, algo diferente. Muchos de los personajes de Martín Gaité sienten el estímulo de las preguntas de otro, o advierten su curiosidad, y no se resisten al placer de satisfacerla. En torno a la descripción de esta comunicación surge el símil del “hilo”, del “tejido”, del “entramado”, que comprende una serie de términos con los que Martín Gaité alude a la concatenación de las sucesivas intervenciones de los interlocutores que dialogan.³⁸

Como demuestra esta investigación, al igual que les ocurre a sus seres de ficción, las obras ensayísticas de la escritora reflejan y ejemplifican su preocupación por el interlocutor, receptor último del legado de la autora.

La peculiaridad en el caso de los personajes de Martín Gaité estriba en que transmiten al que los escucha sus recuerdos, lo que constituye su pasado. Hasta cierto punto, el personaje elabora una nueva versión de su pasado para narrarla a otro. Y, en otra esfera, exterior a la de los personajes de ficción, el autor se hace narrador de una historia que el lector recibe.³⁹

El lector recompone la obra, el puzzle del mensaje cifrado que le ofrece el escritor, del mismo modo que en la vida el ser humano hila las historias ajenas con las suyas, lo que, una vez más, evidencia la identificación entre literatura y realidad. Como en otras ocasiones, Martín Gaité recurre a las palabras de otro autor y su obra, objeto de su crítica literaria, para expresar esta idea. Esta vez alude a la novela póstuma de Daniel Sueiro titulada *Balada del Manzanares*.⁴⁰

³⁸ Martinell Gifre, Emma: “La presencia del otro, el resurgir de la memoria”, en Martín Gaité, Carmen: *Hilo a la cometa. La visión, la memoria y el sueño*, Madrid, Espasa Calpe, edición de Emma Martinell Gifre, 1995, pág. 153.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ Daniel Sueiro (1931-1980) fue un novelista, ensayista y escritor de reportajes, Premio Nacional de Literatura en 1959. Pertenecía a la denominada Generación del Medio Siglo, como Carmen Martín Gaité.

Novela que demuestra, como pocas, que las historias de los vivos no están separadas de las de los muertos ni las oficiales de las particulares, y que el amasijo de todas ellas es lo que propone el jeroglífico a descifrar tanto para el investigador como para el novelista como para el lector mismo.

Aceptemos y pongamos a rentar el legado de curiosidad, de afán por desembrollar las historias enterradas, que nos brinda Daniel Sueiro, como un desafío de honradez, pasión y verdad, mediante el hilo atrevido y brillante de su palabra escrita.⁴¹

Al igual que la vida, la ficción es fruto de la retroalimentación con aquella y, a la vez, resultado de la interrelación entre escritor y lector. El ciclo comunicativo tiene un carácter circular, ya que el lector recoge el legado del autor –sus vivencias y las influencias literarias de anteriores generaciones–, después de la interpretación de la obra, lo incorpora a su pensamiento y a su propia existencia y, al mismo tiempo, crea una nueva realidad, reinventa y enriquece el mensaje recibido a través de la interpretación del mismo, al que aporta su sabiduría, su experiencia vital y el conocimiento logrado mediante la lectura de otros libros, de modo que lo convierte en un mensaje inédito, que archiva en su memoria. En ese sentido, el lector también es creador. En la vida real el receptor transmite a otros, habitualmente de forma oral, esta narración enriquecida con sus propias aportaciones y, si es también creador, en la ficción lo hace mediante la escritura.

El material del que se nutren nuestras narraciones no es tan importante como la forma que tenemos de hacerlo nuestro, es decir, de aplicarle una particular interpretación. Tanto el espectador casual de una escena como el oyente de una historia que le cuentan a él, como el lector de un texto literario, desde el momento en que dice: “Yo lo entiendo o lo veo así”, anexiona lo ajeno y lo reelabora, convirtiéndolo en un cuento inédito, que podrá llegar a ser contado o no a otra persona, pero que así, transformado mediante aquella personal interpretación, es como se archiva en la memoria. Y en ese sentido, tan creador es el que selecciona y sabe guardar los retazos de la palabra ajena como el que utiliza elementos de la propia experiencia para inventar una narración.⁴²

⁴¹ Martín Gaité, Carmen: “Historias enterradas”, en *Agua pasada*, Barcelona, Anagrama, 1993, pág. 360.

⁴² Martín Gaité, Carmen: “De Jerusalem a Jericó”, en *El cuento de nunca acabar*, Barcelona, Anagrama, 1988, pág. 135.

En ese mismo texto, “De Jerusalem a Jericó”, perteneciente al ensayo *El cuento de nunca acabar*, la escritora destaca la necesidad y facultad del autor de incentivar la participación del lector y facilitar la interpretación de la obra mediante su arte y sus dotes narrativas, para que el lector le conceda vida.

Pero, ¿qué placer puede depararnos un texto que nos espanta y segrega, al prohibirnos la única manera posible de amarlo, o sea, de intervenir en él por la vía de la interpretación? Todo lo que existe desde que el Sumo Hacedor encendió la luz se presta a interpretación, y gracias a eso no nos morimos de aburrimiento en un mundo sustentado a cada dos por tres por renovadas versiones infalibles, impuestas con carácter de ley y cerradas a la exégesis.

A cuento de esto, me parece muy significativo y nada arbitrario que el idioma castellano proponga el mismo vocablo “interpretación” para designar tanto la exégesis de un texto como su interpretación escenificada. Los actores que representan un papel no se limitan a recitarlo, sino que, al encarnarlo y darle vida, están haciendo uso del mismo derecho que asiste a un oyente o a un lector de vivificar cualquier narración recibida, mediante los comentarios que en él vaya suscitando su desarrollo.⁴³

A continuación, la escritora aboga por la necesaria colaboración entre escritor y lector en la elaboración de la obra: “Ya sean estos comentarios mudos o explícitos, resultan indispensables, no solo para resucitar la letra muerta, sino también para que no se obstruya la relación entre el que narra y el que escucha, para que se tiendan la mano uno a otro como posibles amigos por el puente del texto”.⁴⁴ Por todo lo dicho, Martín Gaité considera válidas todas las versiones e interpretaciones que originen las obras, incluso las suyas, ya que están basadas en la mentira que constituye lo ficticio.

Me parece muy bien que lo diluciden otros, que cada uno lo interprete a su manera. Algo me extraña que lo que uno ha visto sea tan distinto de lo que otro haya podido ver, pero me divierte y me parece una garantía para el texto el hecho de que pueda dar lugar a interpretaciones dispares, y que posiblemente todas sean verdad, precisamente por estar basadas sobre la mentira.⁴⁵

⁴³ *Ibídem.*

⁴⁴ *Ibídem.*

⁴⁵ Martín Gaité, Carmen: “Retahíla con nieve en Nueva York”, en *Agua pasada*, Barcelona, Anagrama, 1993, pág. 29.

La autora afirma que las distintas interpretaciones enriquecen el texto del escritor, por lo que el lector es libre de llegar a sus propias conclusiones. Como paso previo a la comprensión del libro, en primer lugar, el receptor se interesa por la obra y, en segundo lugar, se identifica con la historia y con sus personajes, proceso en el que desempeña un papel relevante la imaginación. Ella misma narra en numerosas ocasiones su adhesión a las obras de otros creadores de ficción. Es el caso de la novela *Historia de una maestra*, de Josefina Aldecoa, de la que alaba sus dotes narrativas y su capacidad para conseguir que el lector –en este caso, Martín Gaité– sea cómplice de la historia. Este hecho se produce también en su infancia, etapa en la que se identifica con el personaje infantil Celia, que simultáneamente descubre el oficio y la pasión por escribir.

Y cuando todo en torno le fallaba, Celia recurría a los sueños, a la literatura. Esa fue otra de las complicidades que mi amiga del alma me propuso, hasta el punto de que me atrevo a decir que fueron sus brillantes y atrevidas sugerencias las que me indicaron un camino para iniciar el cual no hacía falta más compañía ni equipaje que el de un cuadernito rayado: el camino de la literatura.⁴⁶

La complicidad es esencial para lograr que el lector se identifique y se sienta partícipe de la historia de la obra. Ese es el objetivo del autor y el fin del arte de narrar. Como Martín Gaité, el escritor experimenta y conoce esta circunstancia como receptor de las ficciones de otros creadores. En esta ocasión alude a la producción de la escritora italiana Natalia Ginzburg.⁴⁷

Para mí, las páginas más conmovedoras de Natalia pocas veces dejan de arrancarme al mismo tiempo una sonrisa de complicidad, cuando no una franca carcajada de alegría. Alegría ante lo bien contado, ante la facultad consoladora de trasuntar lo más amargo en buena literatura, aquella que nos permite la identificación, ponernos en el lugar del narrador, meternos en su piel, compartir por contagio sus problemas.⁴⁸

⁴⁶ Martín Gaité, Carmen: "Interpretación poética de la realidad", en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 116.

⁴⁷ Natalia Ginzburg (1916-1991) fue una escritora italiana, ensayista y novelista. Martín Gaité aludió a ella en sus ensayos y escritos sobre el quehacer literario, escribió artículos sobre ella y tradujo sus obras *Querido Miguel* y *Nuestros ayer*. Son evidentes las afinidades literarias entre ambas.

⁴⁸ Martín Gaité, Carmen: "Homenaje a Natalia Ginzburg", en *Agua pasada*, Barcelona, Anagrama, 1993, pág. 350.

La obra tiene vida propia, ya que no concluye con su finalización por parte del autor, sino que se enriquece con las distintas interpretaciones y la relación con los lectores, en el continuo diálogo y perenne fluir de la literatura.

La elaboración de un libro suele ser larga, consta de diferentes etapas con las consiguientes interrupciones, y yo pongo mis cinco sentidos en todo esto; pero luego me parece un alivio que sean los demás quienes opinen sobre el resultado, porque ese resultado que les he entregado es ya suyo. Leyendo tesis doctorales y comentarios de amigos sobre mi obra me he enterado de muchas cosas que me explican lo que quise decir, que me regalan otros puntos de vista. Con unas cosas de las que dicen estoy más de acuerdo que con otras, pero cuanto más pie dé una obra a interpretaciones dispares más viva está, más se independiza, como todo lo que dejamos de poseer. El libro tiene vida propia y al relacionarse con los lectores, después de separarse del autor, establece un campo de referencias que pueden hacerlo irreconocible pero que amplían el horizonte del propio conocimiento sobre lo que uno dejó caer muchas veces sin darse cuenta.⁴⁹

En el proceso de lectura, Martín Gaité destaca la necesidad de que el escritor permita al lector la interpretación de su creación, sin imposiciones. En alusión a la biografía de Virginia Woolf escrita por Quentin Bell, asegura: “Y al verla crecer y sufrir, nos solidarizamos con ella sin que el autor nos fuerce ni nos imponga, la amamos como a la heroína de una novela”.⁵⁰

2.3.5. Carmen Martín Gaité como lectora

Las alusiones a las lecturas de la autora son constantes en su producción ensayística, como refleja la frecuente utilización de citas bibliográficas de otros creadores de ficción y autores de diversos campos del conocimiento, basadas en las anotaciones que solía hacer en sus cuadernos. De hecho, la escritora confiesa que “leer es lo que más le gusta en este

⁴⁹ Martín Gaité, Carmen: “El taller del escritor”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, págs. 271-272.

⁵⁰ Martín Gaité, Carmen: “Una biografía excelente. *Virginia Woolf*, de Quentin Bell (*Diario 16*, 7 de mayo de 1979)”, en *Tirando del hilo (artículos 1949-2000)*, edición de José Teruel, Madrid, Ediciones Siruela, 2006, pág. 261.

mundo”, aunque no “es posesiva con los libros”.⁵¹ La pasión, la afición y el amor por la lectura y la literatura en Martín Gaité surgen a edad muy temprana, como ella misma ha contado en sus obras de ensayo. Fue una contumaz lectora desde su niñez, etapa en la que, según ella misma confiesa, sentía fascinación por los libros y por los personajes de ficción, en especial por Celia: “Esta introducción a *Celia, lo que dice*, donde Elena Fortún, como desde las bambalinas de un teatro, empuja a Celia y la anima para que salga a decir sin miedo todo lo que dijo, es un párrafo que yo me aprendí como jaculatoria. Y gracias a él nos hicimos amigas”.⁵²

La escritora explica que su identificación y su amistad con Celia se debieron también al hecho de que ella tenía la misma edad –siete años– que esa niña de ficción cuando leyó la citada obra. Igualmente son muy habituales las referencias a las narraciones orales de cuentos y a esos libros durante su infancia, época en la que, según sus palabras, “empezaba a descubrir la ebriedad de la lectura”.⁵³ Durante su niñez, Martín Gaité se identifica completamente con Celia, sobre todo, cuando surge en el ente de ficción la pasión por la creación, un camino que la autora vive de forma simultánea.

Celia y Cuchifritín se salían del libro para jugar con nosotros a cosas prohibidas en nuestros cuartos “de atrás” entre tinteros destapados, revoltijo de juguetes, cuadernos de dibujo y libros de texto... Su conversión casi inmediata en amiga de carne y hueso fue para mí un fenómeno tan natural y absorbente que distrajo mi atención de aquel otro nombre de mujer que figuraba junto al suyo y se volvía, por contraste, un tanto irreal, ya que aceptar la existencia de Elena Fortún equivalía a poner en tela de juicio la de Celia y admitir que era un invento de aquella señora. La cual, dicho sea de paso, también tenía algo de invento, porque se camuflaba bajo un pseudónimo.⁵⁴

Su experiencia como lectora es muestra de sus ideas sobre el hecho literario, concretamente acerca de la lectura y de la ficción, a la que otorga

⁵¹ Martín Gaité, Carmen: “Amor libre por la música (*Abc*, 27 de mayo de 1994)”, en *Tirando del hilo (artículos 1949-2000)*, Madrid, Ediciones Siruela, 2006, pág. 485.

⁵² Martín Gaité, Carmen: “Arrojo y descalabros en la lógica infantil”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, págs. 82-83.

⁵³ Martín Gaité, Carmen: “Mi encuentro con Antoniorrobes”, en *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas*, Barcelona, Destino, 1982, pág. 185. Los cuentos de Antoniorrobes le entusiasmaban de niña.

⁵⁴ Martín Gaité, Carmen: “Elena Fortún y su tiempo”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 40.

realidad. Así, durante su infancia Martín Gaité se identifica con Celia hasta el punto de considerarla real y de experimentar y vivir por primera vez determinadas anécdotas a través de las peripecias del ente de ficción, lo que refleja la interrelación y las escasas fronteras entre la literatura y la vida.

A través del Madrid frecuentado por el tío Rodrigo, que se ve obligado a llevar a su sobrina siempre con él, Elena Fortún nos introduce en los bares, cines, teatros, casinos, paseos y clubs de jazz más de moda en los primeros años treinta.

Yo, por ejemplo, de la música de jazz no sabía nada hasta que entré con Celia y su tío en aquel local de tanto ruido y vi las luces del techo que cambiaban de color. Creo que lo identifiqué con aquel famoso Cúnigan en el que tampoco entré nunca, pero del que hablaban por la radio, y he sacado en mi *Cuarto de atrás*.⁵⁵

En ese fragmento Martín Gaité introduce también su vivencia como escritora, reflejo igualmente de su teoría literaria, ya que hace referencia a las influencias literarias como parte del proceso de aprendizaje del autor y de su material narrativo. Además, la autora confiesa en otros textos su acercamiento al libro para aliviar su desazón y en busca de refugio y evasión,⁵⁶ y su capacidad, desde la niñez, de aceptar lo inverosímil con la misma naturalidad que lo real, gracias a sus lecturas.

Mi afición a la lectura fue sumamente precoz, pero cuando me enfrenté con textos donde lo inverosímil imperaba, creo que ya me era fácil aceptarlo con tanta naturalidad como lo verosímil y sin demasiada distinción entre sus respectivas fronteras. Me gustaban más que ninguna las historias que a cada momento parecían desfocarse proponiendo otro tipo de lectura, aquellas que pedían excavar un poco para aventurarse por los pasadizos ocultos que sugerían”.⁵⁷

La escritora considera amigos a los escritores de cuya literatura se siente más cercana y asegura que, tras la lectura, mantenía diálogos con ellos; cuando le surgió la necesidad de escribir estas conversaciones o comentarios,

⁵⁵ Martín Gaité, Carmen: “Arrojo y descalabros en la lógica infantil”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 100.

⁵⁶ Martín Gaité, Carmen: “Ponerse a leer”, en *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas*, Barcelona, Destino, 1982, págs. 194-195.

⁵⁷ Martín Gaité, Carmen: “Galicia en mi literatura”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, págs. 122-123; y Martín Gaité, Carmen: “Brechas en la costumbre”, en *Agua pasada*, Barcelona, Anagrama, 1993, págs. 162-163. La autora, una vez más, se cita a sí misma, esta vez con modificaciones.

comenzó a escribir en sus cuadernos de todo. Este diálogo forma parte del ciclo comunicativo vital que es la literatura.

En numerosas ocasiones la autora comparte y hace partícipe al lector de su propia vivencia como tal, por ejemplo, su fascinación por la literatura o algún descubrimiento, como leer a algún escritor que no conocía.

Cuando yo era niña, recuerdo haberme sentido muy fascinada por un recurso literario común a varias de las historias de amor primeras que leí... El hecho de que, al cabo de los años, la urdimbre de todas aquellas historias, devoradas en siestas veraniegas y en noches invernales, forme un conglomerado irrelevante del que solamente consiguen destacarse con sorprendente nitidez muchas de estas escenas iniciales del encuentro, no puedo atribuirlo a mayor maestría literaria por parte del autor en el tratamiento de estos fragmentos salvados del olvido...⁵⁸

La fascinación por algún autor o por la literatura, en general, también la sentía Martín Gaité de adulta ante una obra bien narrada. Por ejemplo, en una crítica literaria cuenta el encuentro que ha mantenido con la autora Agustina Bessa-Luís, considerada, tras Fernando Pessoa, la más importante revelación de la literatura portuguesa del siglo XX.

Su novela *A Sibília*, que, al parecer, será traducida en breve por la editorial Alfaguara, ejerció hace dos años sobre mí un extraño poder de seducción. El que, ya muy de tarde en tarde, proporcionan las voces que en el seno mimético y artificioso de nuestro entorno cultural aciertan a sonar de otra manera y poner ante los ojos del lector la presencia viva de lo narrado. Historia que enlaza con la epopeya rural, con el tema de las mujeres aparentemente sometidas pero indomables de la raza galaico-portuguesa, con lo mágico, lo intemporal y lo sagrado. A través de una exuberancia de evocaciones, turbulenta e indisciplinada, de una aportación de versiones orales hechas por personajes tan de carne y hueso como simbólicos, el lector se adentra en un paisaje y unas estancias donde todo lo ve y todo lo toca. Nada es postizo ni afectado, aunque sea literario en el más puro sentido del término. Es decir, la transposición literaria no ha quitado sangre, colores ni respiración a los seres que habitan el libro ni ha traicionado su lenguaje, al transformarlo.

⁵⁸ Martín Gaité, Carmen: "Los malos espejos", en *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas*, Barcelona, Destino, 1982, págs. 11-12.

Recuerdo que al terminar aquella lectura pensé, entre otras muchas cosas, que el instinto literario de aquella mujer debía de residir en su capacidad de mirada. Ya otras veces, al enfrentarme con un texto que consigue traermelo a los sentidos con tanta eficacia lo narrado por algún escritor, he imaginado cómo sería la mirada que recogió previamente aquellas imágenes que sirvieron de humus a su narración.⁵⁹

Las constantes citas bibliográficas, procedentes de sus lecturas, reflejan su práctica habitual de leer, desde niña, su pasión por la literatura y, además, su magnífica memoria, ya que suele recordar las palabras de los autores y reproducirlas literalmente. En alusión a una reflexión de Rabindranath Tagore sobre el paso del tiempo, la autora escribe:

Esta cita no me acuerdo de qué libro es. Desde luego de uno que he perdido. Pero no he necesitado emprender ningún tipo de búsqueda para reproducirla aquí literalmente. La aprendí de memoria en mis años de estudiante y nunca la he olvidado porque me hacía llorar, como los poemas de Ronsard, las coplas de Jorge Manrique y las palabras de don Quijote a Sancho en su lecho de muerte: “en los nidos de antaño no hay pájaros hogaño”. Tenemos en la primera juventud la emoción a flor de piel ante los textos que aluden al paso del tiempo.⁶⁰

Criada en el ambiente lector de sus padres, sobre todo, de su padre, Martín Gaité leía desde niña. Una afición que no la abandonó durante toda su vida. En la universidad, en Salamanca, se aficionó al teatro, incluso como actriz, y leyó a los clásicos y a la generación del 98, entre otros.

Representamos, por ejemplo, en cursos sucesivos, varios entremeses de Cervantes y una obra de Shakespeare, *El mercader de Venecia*. El teatro me apasionaba casi tanto como la literatura y la tentación de llegar a ser actriz profesional se me insinuó en varias ocasiones, pero el ambiente de aquellos años y mi condición de jovencita burguesa no eran demasiado propios para aquel sueño, que descarté sin pena porque, además, la literatura me tiraba más que nada. Leí muchas obras clásicas, tanto de teatro, como de poesía y prosa, y devoré con especial fruición casi todas las novelas de

⁵⁹ Martín Gaité, Carmen: “Los ojos de Agustina Bessa-Luís (*Diario 16*, 4 de abril de 1977)”, en *Tirando del hilo (artículos 1949-2000)*, edición de José Teruel, Madrid, Ediciones Siruela, 2006, págs. 89-90.

⁶⁰ Martín Gaité, Carmen: “Los viejos en la literatura”, *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 405.

la generación del 98 que mi padre tenía en su biblioteca. Y las de un escritor portugués poco conocido, pero que a mí me apasiona: Eça de Queiroz.⁶¹

Precisamente, años después, tradujo al español una de las obras del escritor portugués Eça de Queiroz, *El misterio de la carretera de Sintra*, que también prologó. Sus viajes al extranjero desde que era joven, a Portugal, Francia e Italia, le pusieron en contacto con la obra de algunos de los autores que más le influirían y que años después traduciría al español, además de permitirle perfeccionar sus conocimientos sobre idiomas, que le servirían para su labor como traductora. En 1946 viaja a Coimbra, Oporto y Lisboa, en Portugal, país cuya literatura le atraía.⁶² En 1948 viaja a Cannes; allí descubrirá y leerá la producción literaria de los escritores franceses, como Sartre, Camus, Saint-Exupéry, Gide, Proust...⁶³ En la década siguiente viaja a Roma, adonde iría en otras ocasiones. En Italia conoce la literatura contemporánea del país, que le influyó mucho, sobre todo Pavese y Svevo.⁶⁴ De este autor tradujo después *Corto viaje sentimental* y *Senectud*. A París viajó en otras ocasiones. Y en varias ocasiones a Estados Unidos, en especial, a Nueva York.

Sus viajes le permiten perfeccionar los idiomas que conoce, lo que será fundamental en su labor como traductora del portugués, italiano, francés o inglés. Las lecturas de estos y otros autores influyen también en su obra ensayística, en sus críticas literarias y en otros escritos sobre el quehacer literario, ya que con frecuencia los cita como modelos del arte de narrar. Incluso ha reconocido la influencia y la deuda literaria con algunos creadores, sobre todo, novelistas, en su obra de ficción. En sus viajes descubre la obra de escritores, que serán importantes en su vida y en su literatura, y que no eran tan accesibles en España durante el franquismo. Aún así, tanto en la universidad, como entre los amigos de la Generación del Medio Siglo, leyó a los autores más representativos de la literatura contemporánea francesa, anglosajona, italiana, portuguesa, alemana y estadounidense, entre otras.

⁶¹ Martín Gaité, Carmen: "Bosquejo autobiográfico", en *Agua pasada*, Barcelona, Anagrama, 1993, págs. 16-17.

⁶² *Ibidem*, pág. 17.

⁶³ *Ibidem*.

⁶⁴ *Ibidem*, pág. 20.

Por libre, por separado y casi siempre por casualidad, fuimos tomando contacto los amigos de entonces, según iba pudiendo ser, con Sartre, con Hemingway, con Pavese, con Truman Capote, con Italo Calvino, con Tennessee Williams, con Camus, con Dos Passos, con Kafka, con Priestly, con Joyce, con Ciro Alegría. Las voces desaparejadas y lejanas de aquellos escritores eran como un rescoldo en torno al cual necesitábamos agruparnos para enlazar con algo, para no sentir que se partía de cero, y el hecho de pasarnos unos a otros, con los libros, la mención de sus autores, de si vivían acá o allá, de si habían muerto de tal o cual manera, fue lo que convirtió en un humus propio aquel montón de heterogéneas sugerencias.⁶⁵

A través de su obra ensayística, sus artículos y sus críticas literarias sabemos que Martín Gaité leyó a numerosos escritores literarios, sobre todo novelistas, pero también poetas y dramaturgos, así como ensayistas, investigadores e historiadores, españoles y extranjeros. Ella cita numerosas obras y autores, incluso, en sus obras sobre el quehacer literario o teoría literaria. Tenía un conocimiento profuso de los temas sobre los que escribía, fruto de su curiosidad y de su buen hacer. Y lo lograba mediante sus lecturas. Por ejemplo, para la elaboración del ensayo *El cuento de nunca acabar*, sabemos a través de esta obra que leyó libros y autores importantes sobre teoría literaria, por ejemplo, a Tzvetan Todorov. Lo mismo hizo para la elaboración del conjunto de artículos *Desde la ventana*, ya que, tal como contó en esta obra, leyó obras de crítica feminista durante sus estancias en Estados Unidos, invitada por algunas de sus universidades.

Martín Gaité no solo leía para aprender, sino que le resultaba muy placentero. Estos son dos de los motivos que originan la lectura, según su teoría literaria. Por ejemplo, leyó con placer el ensayo de Virginia Woolf titulado *Un cuarto propio*, que descubrió tras leer a esta escritora, traducir la novela *Al faro* y escribir una crítica literaria sobre *La torre inclinada y otros ensayos*.

Era una tarde luminosa de otoño. Acerqué la butaca a la ventana y Virginia Woolf se dirigió a mí (ya que el *you* inglés puede oírse como “tú” o como “vosotros”) en los siguientes términos: *Pero bueno –me dirás–, te he pedido que me hables sobre mujer y*

⁶⁵ Martín Gaité, Carmen: “Meterse a novelista”, en *Agua pasada*, Barcelona, Anagrama, 1993, pág. 181.

literatura. ¿Y eso qué tiene que ver con una habitación propia? Voy a tratar de explicártelo.

Nada me podía agradar más que aquella explicación. Cuando acabé de oírla, ya había anochecido en la calle 119 y había tenido que encender la lámpara de mesa. Se me había disipado la inquietud que a esas horas me condenaba a recordar mi condición de extranjera entre rascacielos y a repasar la larga lista de espectáculos reseñados en el *New York Times*, con el ansia de encontrar un aliciente que me lanzara a la calle, huyendo del enfrentamiento conmigo misma. Las cuatro paredes de mi refugio⁶⁶ provisional no solo no se me caían encima, sino que me arropaban maternalmente. Nunca como aquella tarde me he dado cuenta del privilegio que supone para una mujer tener un cuarto solo suyo y habitarlo como liberación, no como encierro.⁶⁷

2.3.6. La lectura y el lector en la sociedad actual

La escritora se muestra crítica sobre el hecho de que la lectura en la sociedad actual vaya precedida necesariamente por las recomendaciones literarias aparecidas en los medios de comunicación, de manera que el lector ya no se aventura a solas a su encuentro con el libro, sino que este tiene lugar como consecuencia de otros aspectos ajenos a la obra misma, por ejemplo, la moda y la actualidad, criterios imperantes en el sector editorial.

En el fondo de esta cuestión anida, en definitiva, un último y profundo “quid” común a otras muchas que padece el hombre de nuestros días. El secreto está en que ya nadie se aventura a solas a nada, cada día da más miedo. Ni a conocer a una persona, ni a leer un libro, ni a hacer un viaje. Para todo se acude a las guías, a los informes, a los resúmenes. Nadie quiere arriesgarse porque ir a solas entraña siempre riesgo, de eso qué duda cabe; pero es, por otra parte, la única forma de inventar o de descubrir algo inédito. Ni de un libro se puede tener idea leyendo la solapa o mirando sus páginas al son de un tocadiscos, ni un pasaje nos lo puede explicar un cicerone, ni alguien de quien se han pedido informes nos dirá nunca nada.⁶⁸

⁶⁶ El concepto de literatura como refugio, en su doble vertiente –para el lector, durante la lectura; y para el escritor, durante el proceso creativo–, es constante en sus obras ensayísticas sobre lo literario.

⁶⁷ Martín Gaité, Carmen: *Desde la ventana*, Madrid, Espasa Calpe, 1999, págs. 27-28.

⁶⁸ Martín Gaité, Carmen: “Los malos espejos”, en *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas*, Barcelona, Destino, 1982, págs. 19-20.

Precisamente la aventura y el riesgo son inherentes a la esencia de la lectura y la escritura, según la autora. Por ese motivo, recomienda al lector adentrarse en el libro por sí mismo; solo así será posible su comprensión y hallará en él la recompensa y podrá descubrir un mensaje inédito.

Tanto los lugares como las personas, como los libros, aun a riesgo de perderse por ellos, hay que atreverse a leerlos uno mismo. Simplemente dejándolos ser.

Y solamente aquellos ojos que se aventuraran a mirarnos partiendo de cero, sin leernos por el resumen de nuestro anecdotario personal, nos podrían inventar y recompensar a cada instante, nos librarían de la cadena de la representación habitual, nos otorgarían esa posibilidad de ser por la que suspiramos.⁶⁹

La escritora censura también la incapacidad del ser humano actual de saber escuchar, lo que provoca la pérdida de sus facultades de participación y entendimiento, condiciones indispensables para aprehender la comprensión del texto. Esto se debe a la perjudicial influencia de los medios de comunicación.

Empachado de tantas noticias como le llueven a diario por los canales imprecisos de la prensa, la radio y la televisión, al receptor de historias se le han embotado sus dotes de asombro, y lo que ansía es buscar el bulto de una crónica viva y directa que le permita asomarse a lo contado desde una barandilla menos irreal, aunque esté algo incómodo, tenga que empinarse por entre las demás cabezas y solo consiga ver retazos del espectáculo. Frente a la avalancha vertiginosa de noticias con que le bombardean los medios de comunicación actuales, el individuo ha ido perdiendo su capacidad de participación, de referencia y de discernimiento.⁷⁰

Sin embargo, según Martín Gaité, en la sociedad actual “la gente está ávida de relatos y no lo sabe. No son capaces de encarnar su propio relato, ese relato, ese desencuentro ‘lo que está usted pisando’. Todo consiste, en el fondo, en que andamos llorando por pedreas y en cuestión de relato siempre tenemos el gordo”.⁷¹

⁶⁹ *Ibidem*, pág. 20.

⁷⁰ Martín Gaité, Carmen: “Lugar a dudas”, en *El cuento de nunca acabar*, Barcelona, Anagrama, 1988, pág. 156. En estas palabras la autora critica el efecto pernicioso de los medios de comunicación, que embotan las capacidades necesarias para leer y para enfrentarse a la literatura. Este aspecto es tratado con más detalle en el epígrafe 2.6.5. El periodismo y los medios de comunicación, de esta investigación.

⁷¹ Martín Gaité, Carmen: *Cuadernos de todo*, Barcelona, Random House Mondadori, S.A., 2002, pág. 225.

2.4. LA OBRA LITERARIA. EL PROCESO DE ESCRIBIR. EL ARTE DE NARRAR

El hallazgo del interlocutor ideal determina y condiciona la creación, ya que la finalidad de la obra literaria es convencer, emocionar y seducir. Con esos objetivos el escritor adapta el mensaje al receptor, para lo cual recurre a sus dotes narrativas, de manera que la historia sea de calidad, verosímil y creíble. A pesar de la primacía de la conversación respecto a la escritura, a la que considera un sucedáneo para paliar la incomunicación del ser humano, Martín Gaité resalta la importancia de la fantasía, fruto del proceso creativo, mediante el cual la inspiración se materializa en la ficción. Un proceso no exento de dificultades para el escritor, en el que, tras una primera fase de introspección en soledad, el creador convierte en material narrativo, mediante el arte de transformación, sus vivencias, lecturas, sueños, conocimientos, conversaciones, pensamientos y recuerdos, para lograr que su voz sea auténtica y distintiva. En este epígrafe también se exponen las ideas de Martín Gaité sobre la obra literaria, las diferencias entre habla y escritura, el concepto de narración y, por último, el arte de narrar, fundamental en la creación, ya que solo lo bien contado es verdad.

2.4.1. La obra literaria

En primer lugar, convendría definir los conceptos de fantasía y ficción, así como los adjetivos que derivan de estos sustantivos, es decir, fantástico y ficticio, para la autora, sinónimos de literatura y literario, respectivamente.

Si tomamos las cosas “al pie de la letra”, el adjetivo “fantástico”, como calificativo de un tipo de literatura, viene a ser una redundancia.

En efecto, según el Diccionario de la Real Academia Española, dicese “fantástico” de todo aquello que es... “quimérico, fingido, que existe solo en la imaginación y no tiene realidad”.

Pues bien, ¿no es la literatura, pertenezca al género que pertenezca, algo quimérico, fingido e imaginario por esencia? ¿No ha quedado rastro suficientemente expresivo en la lengua, al aprovechar esta el término “ficción” para diferenciar los relatos fingidos de aquellos otros cuyo argumento puede atestiguararse con arreglo a criterios históricos?¹

Así, como producto de la invención, de la fantasía, la obra literaria implica la creación de una nueva realidad, distinta a la vida, pero con sus propias reglas y entidad, debido a lo cual influye tanto en el ser humano y en la propia existencia.

Y sin embargo, hay una cosa en la que no estoy de acuerdo con la definición del Diccionario más arriba citada: en que lo ficticio no tenga realidad. Sería más correcto decir que cobra otro tipo de realidad, no regida por las mismas leyes que tienen vigencia para lo que se ve y se palpa. Lo fantástico, es decir lo inventado, trasciende estas leyes e instala su discurso en otro plano. Pero realidad ¡vaya si la tiene! Si no la tuviera, no entraría tantas veces en conflicto con la otra, no podría llegar a influir en el individuo –como lo hace– tanto o más que esa otra realidad cotidiana, histórica y comprobable.²

Las finalidades y las características que definen lo ficticio son: contar, significar, evocar y convencer,³ además de seducir, fascinar, emocionar y sorprender al receptor; en definitiva, lograr el interés del lector y su identificación o complicidad con la historia narrada. Cualquiera de los textos escritos por Martín Gaité sirve de muestra de esta idea, al igual que las obras de los escritores a los que suele citar la autora en sus reflexiones sobre el quehacer literario y en sus críticas literarias, como la novela *Historia de una maestra*, de Josefina Aldecoa, escritora de la Generación del Medio Siglo.

A este respecto, otro acierto estilístico de esta novela –y el más emocionante– es que el *tú* con que se abre el relato no vuelva a hacer acto de presencia hasta la última página... Por eso, cuando en las últimas líneas reaparece inopinadamente y leemos: “Lo que sigue lo conoces tan bien como yo, Juana, lo recuerdas mejor que yo porque

¹ Martín Gaité, Carmen: “Brechas en la costumbre”, en *Agua pasada*, Barcelona, Anagrama, 1993, pág. 157.

² Martín Gaité, Carmen: “Brechas en la costumbre”, en *Agua pasada*, Barcelona, Anagrama, 1993, pág. 157; y en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 342. De nuevo la autora se cita a sí misma; la cita es similar en los dos libros.

³ Martín Gaité, Carmen: “Cuarto a espadas sobre las coplas de posguerra”, en *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas*, Barcelona, Destino, 1982, pág. 180.

es tu propia vida”, comprendemos que lo que le ha quedado a la vieja narradora no es poco: alguien a quien legar su memoria, un espejo donde quedar reflejada. La prueba está en el excelente y primoroso relato que tenemos entre las manos, capaz de arrancar las lágrimas de cualquier mujer. Sobre todo de las que nos hemos quedado para siempre sin espejo.⁴

La capacidad de sorprender forma parte del arte de narrar del escritor y es consecuencia de la dosificación de la información que lleva a cabo el autor con el objetivo de mantener el interés del receptor hacia la obra literaria.

Es, pues, la sorpresa uno de los elementos fundamentales del relato capaz de sobrecogernos; y también la expectativa abierta ante nuevas sorpresas. Como si empezara diciendo: “¡Qué raro!, ¿quién se lo iba a esperar?” y acabara uno comprendiendo que ha perdido toda garantía de seguridad: “Aquí puede pasar de todo”.

Algún rastro ha quedado, como siempre, en el lenguaje coloquial. De todo aquello que se nos parece como brecha en la costumbre, sea noticia esperada o racha de suerte, decimos en el habla cotidiana: “¡Pero eso es fantástico!” Y aun cuando exista en esta acción un leve desplazamiento semántico, el elemento de la sorpresa va implícito en la misma raíz griega de “fantasía” como sinónimo de “aparición”.

Y también late la sorpresa en “invenio”, verbo que en latín significa encontrar, toparse con lo no buscado, de donde procede “invención”.⁵

La literatura fantástica es un ejemplo del desconcierto que produce el argumento al lector: “Estas mutaciones, cuando se dan dentro de un argumento más o menos previsible, permiten tildar de fantásticos a ciertos textos, más capaces de sorprender y desorientar al lector que otros a los que se suele poner la etiqueta de *realistas*”.⁶

El escritor también debe saber transmitir placer al lector de su obra, para lo cual es imprescindible el hecho de que el autor sienta deleite y pasión por la creación literaria. “Un cuento contado con verdadera afición, si no mediara la fatiga, no tendría por qué acabar, sería un perenne estado placentero

⁴ Martín Gaité, Carmen: “De tú a tú”, en *Agua pasada*, Barcelona, Anagrama, 1993, pág. 238.

⁵ Martín Gaité, Carmen: “Brechas en la costumbre”, en *Agua pasada*, Barcelona, Anagrama, 1993, pág. 163.

⁶ *Ibidem*, pág. 161.

discurriendo hasta la hora de la muerte, única hora ‘de la verdad’ capaz de poner en cuestión y quebrar las infinitas posibilidades de la palabra”.⁷ El arte de narrar, la eficacia narrativa, tiene como objetivo despertar en el receptor las sensaciones citadas anteriormente; solo así el texto podrá captar su atención y producir en él las motivaciones buscadas. “Uno de los primeros síntomas del efecto narcótico destilado por el contar se manifiesta en una pérdida gradual del sentido del tiempo”.⁸

La obra literaria precisa y nace de la aceptación por las partes implicadas –escritor y lector– de las reglas de la ficción, de la convención de admitir como verosímil lo fantástico. De ahí, la concepción de lo ficticio como una mentira, lo que posibilita las distintas interpretaciones existentes sobre una misma historia. Esta idea introduce el concepto de calidad literaria, en el que también se incluyen los aspectos indicados anteriormente, así como la credibilidad. Así lo expresa la autora en una carta fechada en febrero de 1981 y escrita para Juan Benet, con quien durante años mantuvo correspondencia: “Cuando un escritor logra arrebatarme a ese mundo de ficción donde se olvidan la propia biografía y los sinsabores cotidianos, cuando consigue que le preste credibilidad a lo que está contando (...) digo que el libro es bueno”.⁹

La calidad de la obra literaria está también relacionada con la capacidad de inducir al lector a la reflexión y al pensamiento, de manera que el mensaje de la obra esté abierto a las distintas interpretaciones y a la participación del receptor, lo que redunda en su carácter didáctico.

La mejor literatura ha sido siempre fruto de la perplejidad, un desafío a la lógica, un rechazo frente a las apariencias de lo necesario. Pero dentro de este enfoque, que (especialmente a partir de kafka, inquilino y maestro sublime de la ambigüedad) ha tentado a muchos escritores noveles, hay –como en todas las cosas– empeños puramente artificiosos, vacíos y miméticos, y otros que desde el principio no suenan a

⁷ Martín Gaité, Carmen: “Justificación del título”, en *El cuento de nunca acabar*, Barcelona, Anagrama, 1988, pág. 24.

⁸ *Ibidem*.

⁹ Martín Gaité, Carmen y Benet, Juan: *Correspondencia*, edición de José Teruel, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2011, pág. 189. Citado por Fernández Hoyos, Sonia: “La correspondencia de lo estético. Notas para Carmen Martín Gaité-Juan Benet: *Correspondencia*, ed. de José Teruel (Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2011), en *Manuscr. Cao*, núm. 11, 2011, pág. 3.

hueco, sino que reflejan una lucha profunda y genuina por parte de la persona que los emprende y dan fe de una búsqueda de orden dentro del caos, a través de la cual se pone en juego la propia identidad amenazada de asfixia.¹⁰

Martín Gaité diferencia entre los conceptos de credibilidad y verosimilitud. Así lo explica en una de sus críticas literarias: “Los grandes mentirosos de todos los tiempos siempre se las han sabido arreglar para que se les crea, y el código de valores de la literatura nunca se ha apoyado, por supuesto, en la verosimilitud objetiva de los hechos expuestos, sino en la credibilidad que el narrador sea capaz de despertar en el oyente para hacérselos pasar por moneda verdadera. Y desde este punto de vista tan verdad puede ser *Alicia en el país de las maravillas* como una novela de Flaubert. *El misterio de la cripta embrujada*, en cambio, no pasa de ser una broma, a ratos algo pesada”.¹¹

Si bien las características que determinan la calidad literaria están relacionadas y dependen de la eficacia narrativa y del arte del contar, existen otras cualidades que desempeñan una importante función en la recepción de la obra, como la pasión, la afición, el placer, la vocación y la capacidad del escritor de lograr una voz propia, auténtica, distintiva, lo que convertirá su mensaje en perenne e inmortal.

A través de las páginas de algunos libros inmortales (piénsese por ejemplo en *Don Quijote*, el alcance de cuyo testimonio social nadie creo que se atreva a poner en duda), el regodeo y goce de quien los escribió es casi palpable, llega a darnos envidia. Y aunque ésta es una condición necesaria pero no suficiente para la calidad de la obra, ya que muchas personas que gozan escribiendo lo hacen mal, sí parece cierto que nunca lo escrito sin personal deleite puede llegar a deleitar a nadie.¹²

¹⁰ Martín Gaité, Carmen: “El silencio del testigo”, en *Agua pasada*, Barcelona, Anagrama, 1993, págs. 209-210.

¹¹ Martín Gaité, Carmen: “Vamos a contar mentiras. *El misterio de la cripta embrujada*, de Eduardo Mendoza (*Diario 16*, 11 de junio de 1979”, en *Tirando del hilo (artículos 1949-2000)*, ed. de José Teruel, Madrid, Ediciones Siruela, 2006, pág. 265.

¹² Martín Gaité, Carmen: “La búsqueda de interlocutor”, en *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas*, Barcelona, Destino, 1982, pág. 30.

La calidad literaria determina la perennidad, la vigencia, la modernidad y la universalidad de las obras en cualquier época, y supera las modas pasajeras. “*El más largo viaje*, publicado en inglés por vez primera cuando su autor, Edward Morgan Forster (1879-1979), tenía veintiocho años, es la segunda obra del escritor londinense, cuya excelente versión al castellano hemos de agradecer a Alianza Tres. El retraso de setenta años no resta, en este caso, como en todos aquellos donde la calidad literaria está por encima de modas pasajeras, interés ni actualidad a la lectura del texto, vivificado en todo momento por una vena –muy inglesa, por otra parte– de humor, escepticismo y fantasía”.¹³

Otro ejemplo de calidad literaria y de maestría en la escritura, condicionante de su universalidad e influencia no solo en los autores posteriores, sino también en la propia vida, es Charles Baudelaire, “un poeta limítrofe, fronterizo, como todos los pioneros”,¹⁴ y su obra cumbre, *Las flores del mal*.

Releyendo *Las flores del mal*, al cabo de los años, lo primero que salta a la vista es el alcance –entonces posiblemente insospechado– de esta estética de lo feo y de lo horrible iniciada por el poeta francés, y la perennidad de su influjo, no solo en la literatura, sino también en los comportamientos y formas de vida; por tal actitud deberíamos situar a Baudelaire en el grupo de escritores de vanguardia –sean de la época que sean– que han conseguido, con la sola fuerza de su palabra poética, alterar los puntos de vista generalmente aceptados y revolucionar los modelos de conducta.¹⁵

En este sentido, la autenticidad es otro de los aspectos que convierten a una obra en inmortal y perenne, vinculada a la sinceridad y la pasión del escritor, como Rosalía de Castro.

¹³ Martín Gaité, Carmen: “Las tribulaciones de un inadaptado. *El más largo viaje*, de E. M. Forster (*Diario 16*, 23 de enero de 1978)”, en *Tirando del hilo (artículos 1949-2000)*, edición de José Teruel, Madrid, Ediciones Siruela, 2006, pág. 162.

¹⁴ Martín Gaité, Carmen: “La desintegración del legado romántico. *Las flores del mal*, de Charles Baudelaire (*Diario 16*, 6 de febrero de 1978)”, en *Tirando del hilo (artículos 1949-2000)*, edición de José Teruel, Madrid, Ediciones Siruela, 2006, pág. 165.

¹⁵ *Ibidem*, págs. 164-165.

Romántica de espíritu pero nunca entregada a los excesos formales que cautivaron otros poetas de la misma época, su dolor y su grito contra el dolor universal nos llegan con la pureza y la inmediatez de lo que es auténtico porque sale de lo más profundo del alma. Su poesía más que un lamento intimista basado en argumentos personales, debe considerarse una fusión con las heridas históricas de su pueblo, despojado de esperanzas. Rosalía de Castro parece perseguir siempre, a través de sus quejas y añoranzas, la sombra de otra cosa “que existe pero no se ve”, ese anhelo inefable tan propio del espíritu galaico-portugués, al que su *saudade* pertenece por entero.¹⁶

2.4.2. La narración

Como se ha indicado en anteriores páginas, la capacidad narrativa es un rasgo esencial de la condición humana, pese a lo cual no siempre se ve satisfecha en la conversación con los demás, lo que conduce a la escritura.¹⁷ En este sentido, una de las motivaciones de la creación literaria es precisamente el hecho de convertirse en protagonista de la historia mediante la narración.¹⁸

Al igual que la vida, la narración es una constante reinención.¹⁹ Esta afirmación se explica teniendo presente el hecho de que la realidad, como parte del material creativo, se caracteriza por su esperanza de renovación.²⁰ De este modo, se pone de manifiesto la identificación entre lo real y lo ficticio, idea que se halla en el mismo concepto de lo narrativo. Precisamente la amplitud del mismo dificulta la elaboración del ensayo *El cuento de nunca acabar*.

De todas maneras temía que me iba a ser difícil de delimitar, porque para mí narración era todo, no solo la oral y la escrita, sino también la que se interioriza sin palabras y registra cuanto nos va aconteciendo y lo deforma: y narración el amor, y la historia y la política. Todo eran cuentos mejor o peor contados.²¹

¹⁶ Martín Gaité, Carmen: “Feministas españolas del siglo XVIII”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 162.

¹⁷ Martín Gaité, Carmen: “La búsqueda de interlocutor”, en *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas*, Barcelona, Destino, 1982, pág. 21.

¹⁸ *Ibidem*, pág. 22.

¹⁹ *Ibidem*, pág. 32.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ Martín Gaité, Carmen: “La vela de foque”, en *El cuento de nunca acabar*, Barcelona, Anagrama, 1988, pág. 47. Precisamente José Teruel Benavente destaca este aspecto de la concepción literaria de Martín

Para Martín Gaité, todo es narración. En ese contexto se podría situar su concepción de la narración egocéntrica, relacionada con el estrecho vínculo existente entre la ficción y la realidad.

Porque la primera cosa que constatamos es que el verdadero héroe siempre está solo, y acomete la lucha contra el entorno a contrapelo de los obstáculos, o bien sacando recursos de su inventiva y de su fortaleza o bien meditando sobre su incapacidad de hacerlo. Pero siempre orgulloso de esa soledad que lo diviniza. Independientemente de que el final que tengan las aventuras en que él mismo se mete o le enredan los demás sea o no sea feliz, lo que nos descubre es que sus bazas no eran tan distintas de las nuestras y que de cualquier desventura se puede sacar partido solo con convertirla en materia de narración. En el momento en que comprendemos esto, ya estamos en disposición para agarrar las riendas de nuestra vida y empezarla a protagonizar. Es el comienzo de la narración egocéntrica.²²

La autora distingue la narración egocéntrica de la creación literaria, como un paso más. Respecto a los sonetos amorosos de Shakespeare, John Donne o Petrarca, Martín Gaité escribe: “Tal vez no fuera más que una ilusión engañosa, hija del narcisismo, la que provocó aquel vislumbre momentáneo de convicción que invistió al poeta con los ropajes y atributos del amador perenne, le endiosó y transformó en heraldo de futuros amantes, al sugerirle el propósito de trasladar lo padecido al plano de lo explicado, de iluminar lo que amenazaba con quedarse en inútil, sombría y paralizante obsesión, reducido al submundo infernal de los fantasmas”.²³

Si hubiera ocurrido así, si en aquel momento del agobiante e impreciso anhelo, el autor se hubiera doblegado a las molestias puramente físicas de ese yugo y no hubiera obedecido al impulso que le acuciaba a coger la pluma para dar desagüe a la incomodidad padecida por otra vía que no fuera la de las lágrimas (conjurando, así, la zozobra en que la inercia se sumía), cualquier amigo que, estando en antecedentes de las vicisitudes del poeta, se hubiera presentado inopinadamente a visitarlo y le hubiera

Gaité: “Nuestra autora convirtió cualquier asunto en narración. Todo para ella era un cuento que tenía que estar bien contado: las lecturas, la política, el amor, la vida propia y ajena, la historia”. (“Carmen Martín Gaité, articulista”, prólogo a Martín Gaité, Carmen: *Tirando del hilo (artículos 1949-2000)*, edición de José Teruel, Madrid, Ediciones Siruela, 2006, pág. 30).

²² Martín Gaité, Carmen: “El amor en la literatura y en la vida”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, págs. 210-211.

²³ Martín Gaité, Carmen: “Hágase la luz”, en *El cuento de nunca acabar*, Barcelona, Anagrama, 1988, pág. 204.

preguntado que qué le pasaba, acaso hubiera sido capaz, a base de razonamientos sensatos, de ayudarle a desmontar la falacia de su padecer. Podría haberle dicho, por ejemplo: “Pero hombre, Francesco, no exageres, si tú a esa señora no la quieres tanto tampoco; ¿no será que te aburres o que has dormido mal?” Y cabría la posibilidad de que una refutación por el estilo, traída a colación cuando los sentimientos que se dirimían no habían roto aún las nieblas de lo informulado, dejase al tribulado amante sin argumentos que oponer a los que esgrimía su amigo con afán redentor; e incluso llegase a convencerlo de la insinceridad de aquella versión egocéntrica que le inclinaba a hermosear su cuita.²⁴

“Pero una vez formulada esta en los términos que le otorgaron pasaporte de credibilidad, todas las consideraciones que antes pudieran haber sido eficaces para poner en tela de juicio su autenticidad en el plano de la peripecia biográfica, ya se revelarían inoperantes, en cambio, para combatir la verdad incontestable de su transcripción; espadas de palo haciéndose astillas contra las paredes de ese otro reducto diamantino e inexpugnable, desde cuyas alturas la realidad se desdibuja”.²⁵

“Pues será mentira que la quiero tanto, ¡pero, mira! –podría haber contestado Petrarca a su amigo esgrimiendo el soneto como prueba palpable-, a ver quién se atreve a discutir lo que dice aquí”. Y el otro, inmediatamente trasladado al reino de lo literario y súbdito de sus leyes, no tendría más opción que la de bajar los ojos –tal vez ya, al llegar a ese punto, empañados por las lágrimas– y guardar el mismo admirativo silencio con que aún hoy acatamos la vigencia de aquel texto, que immortalizaba y concedía rango de verdad triunfante y definitiva al dudoso sentimiento que lo originó.²⁶

La narración egocéntrica es propia del ser humano para explicarse, interpretar, aprender y asumir su propia vida, y se elabora sobre modelos y personajes suministrados por la literatura, heroicos o antiheroicos –esto depende de las primeras lecturas y de circunstancias personales–, que nos acompañan siempre y a los que acudimos en busca de ánimo.

²⁴ Martín Gaité, Carmen: “Hágase la luz”, en *El cuento de nunca acabar*, Barcelona, Anagrama, 1988, pág. 204-205.

²⁵ *Ibidem*, pág. 205.

²⁶ *Ibidem*.

Unas veces la elaboramos sobre modelos heroicos, mientras que otras son antiheroicos; eso depende de que tengamos tendencia a magnificar el éxito o el fracaso, elección en la que no solo influye el orden de preferencia de las primeras lecturas, sino una serie de circunstancias biográficas personales. Pero los personajes de ficción nos acompañan siempre, y a su ejemplo acudimos para que nos dé fuerzas. De la misma manera, también muchos de esos seres ficticios invocan como mentores de su conducta a legendarios bandoleros, santos, prisioneros, reyes, enamorados o entes soñadores, de cuyas andanzas les diera noticia algún libro que leyeron o la palabra de cierto venerable narrador a quien tuvieron la suerte de escuchar.²⁷

La narración de lo que nos sucede a nosotros mismos o a otros, o la que se produce durante los sueños, nos reafirma en seres de excepción, como los personajes de ficción a los que pretendemos emular, cuyas vidas y comportamientos conocemos a través de nuestras lecturas o las de los seres cercanos, mediadores entre nosotros y el propio texto leído por ellos.

Cada vez que contamos algo que nos sucedió, o que sucedió a otro, o que soñamos, nos estamos reafirmando como seres de excepción. Y en ese afán por sentirnos diferentes –que es el germen de la autonomía narrativa– late siempre la complacencia en parecernos a aquellos héroes cuyas peripecias hemos vivido por delegación. Y no solo ni siempre a través de una lectura directa, sino a través de la emoción que esa lectura pudo dejar en padres, maestros o amigos, mediadores entre nosotros y el texto.²⁸

La autora llega, incluso, a identificar vida y narración, debido a la influencia de la literatura y de los modelos proporcionados por la ficción, hasta el punto de que resulta inconcebible la primera sin la ficción.

Hasta tal punto que resulta casi imposible imaginar cómo se habría desarrollado nuestra vida si los hechos que la jalonan se hubieran producido sin tener anterior noticia de Hamlet, Ulises, Sherlock Holmes, el agrimensor de Kafka, Cristo, Alicia en el País de las Maravillas, madame Bovary, don Quijote, el Corsario Negro, Pinocho o Melibea. Ellos, desde la trastienda de sus respectivas ficciones, nos han suministrado modelos para tejer ese otro cuento de lo que nos va pasando. Supondría por nuestra

²⁷ Martín Gaité, Carmen: “El amor en la literatura y en la vida”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 211.

²⁸ *Ibidem*.

parte una ciega arrogancia atribuirnos la exclusiva paternidad de un relato cuyas riendas ellos nos ayudaron a llevar.²⁹

Para Martín Gaité, todo es narración, hasta el punto de que sin ser narrado, cualquier episodio vital no hubiera existido, como ocurre con las historias amorosas. “El amor es su huella, el que no acierta a contar a otro o a contarse a sí mismo una historia de amor, acaba dándose cuenta de que esa historia no ha existido, ni más ni menos. Existe mientras provoca su comentario idealizado, mientras ese comentario o rememoración se le impone al enamorado, aun en contra a veces de su voluntad”.³⁰

El concepto de que todo es narración, incluso la propia vida, en el sentido de que el ser humano se narra a sí mismo los acontecimientos vitales antes de interiorizarlos, está ligado al hecho de que, desde nuestra niñez, a lo largo de la existencia, se va configurando la doble condición de emisores y receptores de historias, dos funciones estrechamente interdependientes.

Si bien se mira, todo es narración. Desde la infancia nos vamos configurando al mismo tiempo como emisores y como receptores de historias, y ambas funciones son estrechamente interdependientes, hasta el punto que nunca un buen narrador creo que deje de tener sus cimientos en un niño curioso, ávido de recoger y de interpretar las historias escuchadas y entrevistas, de completar lo que en ellas hubiera podido quedar confuso, abonándolo con la cosecha de su personal participación. El desarrollo de nuestras aptitudes narrativas depende así, en gran medida, de cómo hayan sabido espolpearlas en esa edad primera los buenos narradores de nuestro próximo entorno, encargados de atizar y mantener encendida la llama de la santa curiosidad infantil, y a quienes, de una manera más o menos consciente, hemos envidiado y tomado por modelo.³¹

²⁹ Martín Gaité, Carmen: “El amor en la literatura y en la vida”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 211; y “Las mujeres noveleras”, en *El cuento de nunca acabar*, Barcelona, Anagrama, 1988, pág.69. La autora se cita a sí misma en los dos libros; la cita es idéntica en ambos.

³⁰ Martín Gaité, Carmen: “El amor en la literatura y en la vida”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 218.

³¹ Martín Gaité, Carmen: “El gato con botas”, en *El cuento de nunca acabar*, Barcelona, Anagrama, 1988, pág. 121. Maria Vittoria Calvi asegura que párrafos como este han sido interpretados generalmente desde la perspectiva de la “búsqueda de interlocutor”, destacando la propensión al diálogo que caracteriza a los personajes de Martín Gaité, y también en el marco de un temprano despertar, en el individuo, del amor por la literatura. Sin embargo, “dichas palabras se ajustan también a la narración autobiográfica, ya que del niño se destaca no solo el gusto por las historias fabulosas que le narran otros, sino también la inclinación a contarse a sí mismo y al interlocutor que sepa prestar la debida atención, sus propias vivencias, los grandes y pequeños eventos de su vida cotidiana. Al mismo tiempo el niño se va dando

Incluso en la ficción, la narración permite dar vida a los hechos que ocurren en la historia, por ejemplo, la pasión amorosa. “Una pasión, concebida en términos literarios, al mismo tiempo que nace como tal, tiende a dejar crónica de sí misma, a contarse, porque el amante quiere exaltar lo que cree estar sintiendo, ya sea para justificar sus desmanes y excesos ya sea simplemente para hacer durar ante sí mismo lo que, sin expresión literaria, desaparecería más pronto”.³²

2.4.3. El diálogo. Habla y escritura

Uno de los aspectos que más preocupan a la escritora acerca de la narración es la distinción entre el discurso oral y el escrito, hablar y escribir. La importancia que la autora concede a la conversación es tal que considera la escritura o creación literaria como un “sucedáneo para paliar esta incomunicación que padecemos”.³³ Esta idea se manifiesta también en sus textos ensayísticos y periodísticos, por ejemplo, en los artículos titulados “Conversaciones con Gustavo Fabra”³⁴ y “Un aviso: ha muerto Ignacio Aldecoa”,³⁵ y, en especial, el ensayo *El cuento de nunca acabar*, en el que analiza las motivaciones de la conversación y las diferencias entre la narración oral y la narración escrita, entre otros aspectos del quehacer literario.³⁶

Igualmente se refleja en la preeminencia que concede, en su producción ensayística y literaria, al diálogo, a la conversación, al lenguaje coloquial y oral. Sin embargo, estos comentarios no restan importancia a la creación literaria y a su producto, la obra. De hecho, el libro es calificado en numerosas ocasiones

cuenta de que, para despertar interés, es indispensable que la recreación se tiña de aventura”. (“Poética del lugar y actitud autobiográfica en Carmen Martín Gaité”, en Teruel, José y Valcárcel, Carmen (eds.): *Un lugar llamado Carmen Martín Gaité*, Madrid, Ediciones Siruela, 2014, pág. 125).

³² Martín Gaité, Carmen: “El amor en la literatura y en la vida”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 217.

³³ Martín Gaité, Carmen: “Bosquejo autobiográfico”, en *Agua pasada*, Barcelona, Anagrama, 1993, pág. 24.

³⁴ Martín Gaité, Carmen: *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas*, Barcelona, Destino, 1982, págs. 187-192.

³⁵ Martín Gaité, Carmen: *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas*, Barcelona, Destino, 1982, págs. 35-52.

³⁶ Martín Gaité, Carmen: “Bosquejo autobiográfico”, en *Agua pasada*, Barcelona, Anagrama, 1993, pág. 24.

como un amigo en el que el receptor y el escritor encuentran cobijo y refugio, como le ocurre a ella misma. Un ejemplo es “Una amistad a través del texto”, colaboración periodística en la que ya el título indica el tema central sobre el que versa: “En primavera de 1987, cuando tenía casi rematada la traducción de *Il sistema periodico*, Primo Levi era ya para mí sobre todo un amigo. Me había enseñado tantas cosas y consolado tanto que necesitaba decírselo”.³⁷

El gusto de Martín Gaité por una buena conversación procede de su niñez, del diálogo mantenido con sus padres; de hecho, su padre era “un narrador oral excepcional”.³⁸ “Aparte de su bondad natural y su inteligencia, poseían ambos un particular y acusado sentido del humor que conservaron hasta la vejez, gracias al cual cualquier conversación mantenida con ellos jamás era convencional o rutinaria, sino algo muy vivo y divertido”.³⁹ “Yo no le temo a la soledad, me he acostumbrado a ella y la aguanto bastante mejor que la mayoría de la gente que conozco, pero siempre estoy dispuesta a quebrarla cuando un amigo viene a perfumarla con su conversación y compañía. Hablar con la gente de la más diversa condición y edad es algo que me encanta, y escuchar tanto o más que hablar. Por un rato de buena conversación, lo dejaría todo”.⁴⁰

Martín Gaité era una gran conversadora. En numerosas ocasiones, ha reconocido el placer de una buena conversación y su gusto por escuchar a los demás: “No me voy a quedar aquí, todo el día metida como una triste mujer; bastante triste es la vida para que yo esté aquí encerrada, a no ser que tenga algún trabajo que hacer; si cuadra poder ir a algún sitio a ver a alguien, muy bien. Sí, sí, y escucho mucho a la gente, también a la gente de otra edad.

³⁷ Martín Gaité, Carmen: “Una amistad a través del texto”, en *Agua pasada*, Barcelona, Anagrama, 1993, pág. 331.

³⁸ Martín Gaité, Carmen: “Bosquejo autobiográfico”, en *Agua pasada*, Barcelona, Anagrama, 1993, pág. 14.

³⁹ *Ibidem*, pág. 11.

⁴⁰ *Ibidem*, págs. 23-24.

Cuando yo era joven escuchaba mucho a los viejos y ahora que soy vieja, escucho mucho a los jóvenes”.⁴¹

No es que los busque, pero los encuentro, porque los jóvenes suelen estar a gusto conmigo y a mí me parece un privilegio enorme. Pero si se trata de gente de mi edad, estupendo también; si además son personas mayores todavía, pues muy bien. De joven me gustaban mucho las personas mayores. Escuchaba con frecuencia a los amigos de mis padres, en las tertulias del café. Cuando íbamos a ellas me gustaba escuchar a las personas mayores, porque creo que tienen mucho que decir.⁴²

En una entrevista mantenida con la periodista Julia Otero, Martín Gaité asegura que la presencia del diálogo, “en la literatura, el lector lo agradece. Todos los que empezaron a escribir en mis tiempos metemos mucha conversación. Será porque sabemos escuchar”.⁴³

La autora lamenta la pérdida de la costumbre de contar historias y de conversar, de las tertulias, en la sociedad actual, por la capacidad de aprendizaje y la riqueza del lenguaje de una buena conversación.⁴⁴

Claro, yo también creo que hemos pasado del tiempo en que se escuchaban muchas historias, que te las contaban continuamente. Eso te daba una riqueza de lenguaje. Había tertulias muy concurridas y animadas, para lo que antes se decía perder el tiempo, que para mí es ganarlo, pues eso se hacía mucho y ahora es que todo el mundo anda con prisas. Asistíamos a ellas desde pequeños. Como no había televisión y la radio ocupaba un segundo plano, estaban siempre las personas en las casas y venían a verte personas de distintas clases sociales. Oías lo que decían los individuos muy diferentes, escuchabas los comentarios... En una ciudad como yo viví, que

⁴¹ Cantavella, Juan: “CARMEN MARTÍN GAITE: contemplar la vida con una pluma en la mano”, en *Semblanzas entrevistas: Carmen Martín Gaité, Narciso Yepes y Manuel Gutiérrez Mellado*, PPC, 1995, pág. 36.

⁴² *Ibíd.*, págs. 37-38.

⁴³ Otero, Julia: “Carmen Martín Gaité por Julia Otero”, en *El País Semanal*, 23 de enero de 2000.

⁴⁴ En una entrevista realizada en 1981 la autora expuso su consideración de la conversación como arte, y del arte, como juego. (Gazarian Gautier, Marie-Lise: “Conversación con Carmen Martín Gaité en Nueva York”, en *Ínsula*, núm. 411, febrero de 1981, págs. 1 y 10). Citada por Antonio Pineda Cachero (“Comunicación e intertextualidad en *El cuarto de atrás*, de Carmen Martín Gaité (2.ª parte): de lo (neo)fantástico al Caos”, en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, núm. 17, 2001).

además se hablaba un castellano excelente,⁴⁵ pues, bueno, estabas oyendo cuentos todo el día, a las abuelas y a todo el mundo.⁴⁶

Martín Gaité anhela las tertulias a las que asistía cuando era joven. “En la época de mi primera juventud, cuando la tertulia no se había convertido en un género espurio y se iba a los cafés, no a la radio ni a la televisión, a improvisar de verdad argumentos y opiniones por las que nadie recibía ni un duro, era un gozo escuchar a ciertos maestros del habla como Torrente Ballester, Aldecoa, Cunqueiro y tantos otros, cuyo discurso se quebraba y cambiaba de propósito a tenor del pie que le dieran los demás contertulios. Nadie llevaba un magnetófono en el bolsillo y la fugacidad de lo que se oyó aquel día era su propia esencia. No quedaba archivado más que en la memoria de los que ese día estuvieron presentes. Y punto”.⁴⁷

Para la autora, resulta acogedora una conversación con una persona amiga, como la escritora Josefina Aldecoa, a la que conoció durante los años cincuenta, a su llegada a Madrid: “Si tienes gente amiga con la que compartes un lenguaje común, pues también me gusta mucho verla con el tiempo pasado, porque tienes muchos recuerdos comunes. Me pasa mucho con Josefina Aldecoa, que es una amiga mía muy antigua y que la veo con frecuencia; pues, bueno, a mí me resulta bastante acogedor poder hablar con alguien de las cosas que están pasando ahora y de las cosas que pasaron antes, porque es enriquecerlo con la perspectiva”.⁴⁸

Las principales diferencias entre la narración oral y la escrita estriban en la relación entre el emisor y el receptor, la elaboración del mensaje y las peculiaridades de su expresión, entre otras. Si bien tanto en la conversación como en la escritura se precisa del interlocutor ideal para que este hecho cobre

⁴⁵ Este hecho explica, en parte, el conocimiento del castellano, que demuestra en sus obras.

⁴⁶ Cantavella, Juan: “CARMEN MARTÍN GAITE: contemplar la vida con una pluma en la mano”, en *Semblanzas entrevistas: Carmen Martín Gaité, Narciso Yepes y Manuel Gutiérrez Mellado*, PPC, 1995, pág. 55.

⁴⁷ Martín Gaité, Carmen: “El cuento de viva voz”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 381.

⁴⁸ Cantavella, Juan: “CARMEN MARTÍN GAITE: contemplar la vida con una pluma en la mano”, en *Semblanzas entrevistas: Carmen Martín Gaité, Narciso Yepes y Manuel Gutiérrez Mellado*, PPC, 1995, págs. 58-59.

sentido, la necesidad del oyente es más acuciante que la existencia del lector, especialmente porque su búsqueda no resulta fácil.

Con respecto a la narración oral, esta búsqueda de interlocutor representa una condición ineludible... La del interlocutor no es una búsqueda fácil ni de resultados previsibles y seguros, y esto por una razón fundamental de exigencia, es decir, porque no da igual cualquier interlocutor. La gente que nos tiene demasiado vistos y oídos, la que nos ha demostrado indiferencia o tosquedad, la que tiene prisa o la que nos cohibe por otro motivo cualquiera de los muchos que cabría analizar, no solo no nos sirve, sino que espanta esa disposición de sosiego y complacencia indispensable para engendrar las narraciones cuidadosas.⁴⁹

En la narración oral la actitud⁵⁰ y el hallazgo del interlocutor ideal en el momento adecuado son indispensables para que tenga lugar la conversación, a diferencia de la escritura: “*La elocuencia* –escribió el padre Sarmiento– *no está en el que habla, sino en el que oye; si no precede esa función en el que oye, no hay retórica que alcance.*”⁵¹ Y así es, efectivamente; tiene que aparecer destinatario propicio porque ‘nuestras cosas’ no se las podemos contar a cualquiera ni de cualquier manera”.⁵²

En resumen: que si el interlocutor adecuado no aparece en el momento adecuado, la narración hablada no se da.

Ahora bien, ¿existe ese mismo condicionamiento para la narración escrita? Evidentemente, no; y en eso consiste la esencial diferencia entre ambas, en la distinta capacidad que ofrecen al sujeto para el ejercicio de la libertad. Es decir, que mientras que el narrador oral (salvo en algunos casos de viejos o borrachos) tiene que atenerse, quieras que no, a las limitaciones que le impone la realidad circundante, el narrador

⁴⁹ Martín Gaité, Carmen: “La búsqueda de interlocutor”, en *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas*, Barcelona, Destino, 1982, pág. 24.

⁵⁰ En alusión al niño como interlocutor, más exigente que el adulto, Martín Gaité escribe: “el desafío no reside tanto en el tema de la narración como en la actitud del oyente” (Martín Gaité, Carmen: *El cuento de nunca acabar*, Barcelona, Anagrama, 1988, pág. 109).

⁵¹ Esta es una de las citas presentes en Martín Gaité, Carmen: *Retahílas*, con prólogo de Emma Martinell, Barcelona, Ediciones Destino, 2000, página 10. La escritora, como en otras ocasiones, utiliza citas literarias de otros autores que están relacionadas con el tema o un aspecto importante de sus novelas, a modo de pista dirigida al lector para la adecuada interpretación de la obra. Kathleen M. Glenn destaca que Eulalia, una de los dos personajes protagonistas de la historia, asegura que “el que oye, sí, ese es quien cataliza las historias, basta con que sepa escuchar bien”. (“Hilos, ataduras y ruinas en la novelística de Carmen Martín Gaité”, en Pérez, Janet W. (ed.): *Novelistas femeninas de la postguerra española*, Madrid, Ediciones José Porrúa Turanzas, S.A., 1983, pág. 40). El padre Sarmiento era un erudito filólogo, colaborador y corrector de Benito Feijoo en el *Teatro crítico*, obra sobre la que Martín Gaité preparó una antología, con su selección, prólogo y notas. Sobre Feijoo ha escrito en numerosas ocasiones.

⁵² Martín Gaité, Carmen: “La búsqueda de interlocutor”, en *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas*, Barcelona, Destino, 1982, págs. 24-25.

literario las puede quebrar, saltárselas; puede inventar ese interlocutor que no ha aparecido, y, de hecho, es el prodigio más serio que lleva a cabo cuando se pone a escribir: inventar con las palabras que dice, y el mismo golpe, los oídos que tendrían que oírlos.⁵³

Respecto a las últimas palabras de esta cita, Domingo Ródenas de Moya ha destacado la concepción comunicativa de la narración literaria de Martín Gaité, lo que confirma la hipótesis de esta investigación sobre el concepto de literatura como acto comunicativo.

Este destinatario inventado no deja de ser una función semiótica de todo discurso narrativo (a la que remiten el lector modelo de Umberto Eco o el lector implícito de Wolfgang Iser), pero que lo postule Carmen Martín Gaité pone de manifiesto una concepción comunicativa de la narración literaria según la cual esta nace como un dispositivo compensatorio del anhelo insatisfecho de comunicación: “nunca habría existido invención literaria alguna si los hombres, saciados totalmente en su sede de comunicación, no hubieran llegado a conocer, con la soledad, el acuciante deseo de romperla” (28).⁵⁴ De ahí que puntualice: “Me limito a señalar que se escribe y siempre se ha escrito desde una experimentada incomunicación y al encuentro de un oyente utópico” (28-29).⁵⁵

La autora, en una anotación de sus “cuadernos de todo”, escribe: “Encontrar una nueva forma nueva de hablar y de escribir equivaldría también a inventar un oyente para esas palabras y a inventar, por ahí, una relación distinta de las habitualmente admitidas”.⁵⁶ Para Ródenas de Moya, “el empeño innovador, por consiguiente, comporta la invención de un destinatario nuevo (que no puede ser más que una función del relato); esto es, como precisa Carmen, que ‘hay que criar a los oyentes’. Ese ‘criar a los oyentes’ se deslizará fácilmente hacia un ‘atender e incluso mimar a los lectores reales’ no

⁵³ *Ibídem*, págs. 25-26.

⁵⁴ Este número de página y el siguiente son del libro: Martín Gaité, Carmen: “La búsqueda de interlocutor”, en *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas*, Barcelona, Destino, 1982.

⁵⁵ Ródenas de Moya, Domingo: “Las razones de una poética comunicativa (con Benet al fondo)”, en Teruel, José y Valcárcel, Carmen (eds.): *Un lugar llamado Carmen Martín Gaité*, Madrid, Ediciones Siruela, 2014, págs. 144-145.

⁵⁶ Martín Gaité, Carmen: *Cuadernos de todo*, Barcelona, Random House Mondadori, 2002, pág. 161.

oprimiéndolos con un discurso abstruso ni abrumándolos con un alarde de malabarismos formales”.⁵⁷

El narrador oral se enfrenta a las limitaciones de la realidad, en el sentido de que su discurso depende de su inmediatez, de la existencia del oyente ideal en el momento preciso, circunstancia que el escritor suple mediante la invención del interlocutor durante el proceso creativo, que luego se concretará en el lector real y cuya búsqueda motiva la creación literaria. De forma paralela se produce ese hecho en el propio relato, en el que el autor crea al receptor de los otros personajes con el objetivo de apuntalar la historia.

Son dos estímulos de invención interdependientes y simultáneos. Y la prueba de que el primero no se basta a sí mismo es que incluso dentro del relato y estructurado como tal permanece la vigencia del segundo estímulo, concretándose en la creación de esos personajes encargados de recoger en una fiesta, en un viaje o en una posada las palabras de quien ya tenía relieve para el lector o viene a tomarlo justamente a través de aquello que cuenta: meros interlocutores que, por lo general, una vez cumplido su importante papel de apoyo y refuerzo para la narración, suelen quitarse igual que se retira un andamio... La narración dentro de la narración es un recurso que se repite desde la más remota literatura hasta nuestros días.⁵⁸

La narración oral presenta algunas ventajas frente a la letra escrita, como la espontaneidad y la riqueza del intercambio entre emisor y receptor durante la conversación, en la que intercambian sus papeles.

Casi siempre, discurriendo así, veníamos a parar en lo mismo, en un encomio de las ventajas que, a ese respecto, presenta la conversación frente a la escritura, sorprendidos ambos de la espontaneidad con que se mete uno a hablar de lo que sea sin andarse ateniendo a esquemas previos y de la riqueza que puede suponer la exploración verbal conjunta de cualquier tema, de este mismo, por ejemplo, de las diferencias entre hablar y escribir...⁵⁹

⁵⁷ Ródenas de Moya, Domingo: "Las razones de una poética comunicativa (con Benet al fondo)", en Teruel, José y Valcárcel, Carmen (eds.): *Un lugar llamado Carmen Martín Gaité*, Madrid, Ediciones Siruela, 2014, págs. 146-147.

⁵⁸ Martín Gaité, Carmen: "La búsqueda de interlocutor", en *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas*, Barcelona, Destino, 1982, págs. 26-27.

⁵⁹ Martín Gaité, Carmen: "Conversaciones con Gustavo Fabra", en *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas*, Barcelona, Destino, 1982, pág. 187.

La expresión oral se distingue también por la utilización de otro lenguaje que cumple una función de énfasis y de respaldo a la palabra, es decir, la denominada comunicación no verbal.

Siempre me ha apasionado oír hablar a la gente, se tratase o no de palabras dirigidas a mí. Pero oír hablar a una persona es también verla hablar, descubrir las huellas del cuento en el rostro que lo emite. Esto lo observé desde muy niña y me resultaba un incomparable aliciente –que no he perdido– mirar a la cara de quien estaba contando algo, porque las transformaciones que acarreaba lo dicho en la expresión del hablante eran como un segundo texto sin cuyo complemento se desvanecía y oscurecía el primero... Pero la expresión oral que se plasmaba en el decir y el contar, además de ser un acontecimiento en el sentido de hecho que acontecía –y para mí uno de los más apasionantes–, era también, como comprendí muy pronto, sustancia primordial que alimentaba los cuentos y conversaciones mismos, ya que en el seno de ellos se venían a reflejar continuamente, como en una perspectiva intrincada de espejos, otros cuentos y conversaciones anteriormente acontecidos y que el narrador rescataba.⁶⁰

Otro de los rasgos distintivos de la narración oral es el hecho de que no se requiere situar al receptor en las circunstancias inmediatas de tiempo y lugar en que tiene lugar el diálogo, que sí se precisan, sin embargo, en la escritura. La autora pone como ejemplo de esta idea la literatura epistolar,⁶¹ por sus similitudes con la conversación.

Decíamos que las cartas a un amigo son lo único que se parece un poco a hablar y yo le leía un texto mío, reciente que le gustó mucho y que dice: “En trances de acidia y emplantamiento, lo que menos pereza da es ponerse a escribir a un amigo, porque en una carta no se tiene por desdoro empezar contando cómo es la fonda desde la cual escribimos ni si se oye el pitido de un tren o lo que se ve por la ventana o si el papel de la pared es de florecitas amarillas con una greca malva en el remate, circunstancias inmediatas que, al ser consignadas, desplegarán su poder de convocatoria y hasta podrán llegar a marcar el texto de la carta misma”.⁶²

⁶⁰ Martín Gaité, Carmen: “Justificación del título”, en *El cuento de nunca acabar*, Barcelona, Anagrama, 1988, págs. 19-20.

⁶¹ En su novela *Nubosidad variable* cada una de las dos protagonistas escribe a su amiga; una, cartas; la otra, en sus cuadernos. En cierta manera, es como si fuera un diálogo, al menos, así es como el lector recompone la historia de ambas. Sin embargo, hasta el reencuentro final no se intercambian sus textos.

⁶² Martín Gaité, Carmen: “Conversaciones con Gustavo Fabra”, en *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas*, Barcelona, Destino, 1982, pág. 190.

Por su parte, la escritura conlleva sus propias ventajas frente a la conversación. La letra impresa, como tal, se distingue por su carácter perenne, inmortal y eterno; mientras que la narración oral se caracteriza por ser momentánea, fugaz y efímera.

LA PALABRA EVANESCENTE

La palabra es revelación momentánea, epifanía. Al producirse deja detrás de sí misma la estela de su fugacidad. Es gratuita y solo operará creída en su gratuidad, en lo que tiene de fluyente, de pasajero. Siempre resulta un poco engorroso “dar palabra” de algo, porque con ese giro lingüístico la estamos disecando; se insinúa la sombra amenazadora de un código que la va a convertir en perenne... La palabra vuela, ha nacido para volar, que nadie la coja.⁶³

La riqueza de la expresión oral, que estriba en su carácter espontáneo y que es fruto del intercambio entre emisor y receptor, produce placer y convierte la conversación en irrepetible, lo que es propiciado por la fugacidad del habla.

LO FUGAZ

Ninguna conversación buena, de esas que surgen al salto y sin la amenaza del reloj por delante, se puede repetir. Cuanto más improvisadas, más asombran por su rigor, más necesarias. Parece como si no hubieran podido producirse de otra manera más que de aquella.⁶⁴

La improvisación y la inmediatez determinan la expresión hablada, frente a la elaboración que requiere la escritura.

HABLAR Y ESCRIBIR

Escribiendo siempre se duda si estarán las cosas dichas bien o mal. Hablando nunca se duda. No se pueden luego reproducir estas conversaciones, pero siguen siempre alimentando. ¡Qué bien hablamos aquel día! Y se refiere uno al placer de lo bien traído, al acierto con que se iba vertebrando entre dos un texto destinado a perderse para siempre. ¡Pero qué bien salía! ¿Te acuerdas?⁶⁵

⁶³ Martín Gaité, Carmen: “Río revuelto”, en *El cuento de nunca acabar*, Barcelona, Anagrama, 1988, pág. 257.

⁶⁴ *Ibidem*, pág. 274.

⁶⁵ *Ibidem*.

La autora destaca la importancia de la conversación auténtica, del diálogo, como demuestra en sus textos, por lo que lamenta la fugacidad y el carácter efímero de la narración oral, sepultada al olvido. En el artículo titulado “Conversaciones con Gustavo Fabra” la escritora recupera a la vida, a través de la memoria, los diálogos mantenidos con su amigo recién fallecido, de manera que convierte estos recuerdos en inmortales mediante la letra escrita. Sin embargo, reconoce las dificultades de reflejar en la escritura la riqueza del habla.

Hoy veo al fin bien claras, sin necesidad de análisis ni discursos, las diferencias entre hablar y escribir, porque solo la ausencia de aquel interlocutor incondicional y la amarga certeza de que nunca volveré a oír su voz son capaces de darme la medida y el resumen definitivo de tales diferencias.⁶⁶

Otro tema frecuente en su producción literaria y de ensayo es el sueño del ser humano no solo de mantener un auténtico intercambio de palabras, sino también su afán por que no sea interrumpido, que sea infinito, con tiempo y sin prisas, y sin intervención de elementos externos que turben el fluir de la comunicación.⁶⁷ “(En *La búsqueda de interlocutor* y *El cuento de nunca acabar* he ampliado mucho este tema de la conversación contra reloj frente a la conversación interminable).⁶⁸

Las auténticas conversaciones, enriquecedoras, son consideradas por la autora como levadura para su propio proceso creador, su trabajo. Así, durante el seminario sobre “Creative writing” que impartió en la Universidad Columbia de Nueva York, la escritora se sintió enriquecida por los diálogos mantenidos con uno de sus alumnos, también creador.

Aquel chico era ya un escritor y no necesitaba que nadie le cantara las alabanzas de una afición que suponía su mayor estímulo y consuelo. Acabamos haciéndonos muy amigos y sustituyendo el escenario de aquella aula por el de la calle, mi apartamento o

⁶⁶ Martín Gaité, Carmen: “Conversaciones con Gustavo Fabra”, en *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas*, Barcelona, Destino, 1982, pág. 190.

⁶⁷ Martín Gaité, Carmen: “Reflexiones sobre mi obra”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 250.

⁶⁸ *Ibidem*.

algún café. No sé lo que él aprendería, pero yo todavía recuerdo con gratitud la levadura⁶⁹ que para mi trabajo supusieron aquellas conversaciones apasionadas e informales sobre los problemas que plantea la escritura.⁷⁰

En las épocas en las que el conocimiento y la escritura estaban reservados a una minoría, las narraciones orales han transmitido de generación en generación la memoria de lo vivido y del saber. “Durante mucho tiempo los pueblos sin escritura han atesorado la memoria de lo vivido y lo legendario en narraciones orales que con ligeras variantes se han ido transmitiendo de generación en generación. Pueblos sin escritura llamo no solo a los que no la conocieron, sino a aquellos donde no llegó más que a círculos minoritarios. Hay que contar con la cantidad de iletrados que han existido hasta que Gutenberg inventara la imprenta, y por supuesto de esta fecha en adelante”.⁷¹

En las narraciones orales, como en la creación literaria escrita, la memoria desempeña un papel fundamental, tras lo cual el narrador debe seleccionar el material que va a contar. “En mi libro *El cuento de nunca acabar*, donde me ocupé mucho de estos asuntos, dejé escrito:”⁷²

La buena narración oral es la que no se empeña en rellenar artificiosamente los vacíos de información que el acontecimiento narrado dejó al producirse. Lo que no te entró en una primera impresión, lo que ya entonces “in situ” no seleccionaste, porque te aburría y te parecía paja, si luego te empeñas en transcribirlo con muchas puntualizaciones, se convertirá en paja dentro del relato, será estéril. Mejor dejar cabos sueltos que poner parches. La memoria es muy sabia y sabe lo que selecciona y lo que no, lo acusa luego en las imprecisiones y balbuceos del lenguaje, en las metáforas a que acude para salvar ese vacío de lo que la atención pasó por alto. Se dice, por ejemplo, “bueno, yo no me enteré de lo que hablaban, porque aquello me parecía una junta de vecinos”. Y se pasa a lo siguiente. Y vale. Si esto se hiciera en las novelas, ¡cuántas páginas inútiles se nos ahorrarían!

⁶⁹ El concepto de “levadura literaria” suele estar presente en sus ensayos y reflexiones sobre el quehacer literario. Alude a todo el material que se halla en la memoria del escritor y que le sirve para crear sus obras literarias, convirtiéndolo en material narrativo, después de un proceso de transformación. Por ejemplo, los sueños, los recuerdos, las lecturas, las experiencias vitales, las conversaciones, etc. Lo menciona, por ejemplo, en Martín Gaité, Carmen: “Un aviso: ha muerto Ignacio Aldecoa”, en *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas*, Barcelona, Ediciones Destino, 1982, pág. 35.

⁷⁰ Martín Gaité, Carmen: “El taller del escritor”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 270.

⁷¹ Martín Gaité, Carmen: “El cuento de viva voz”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 373.

⁷² *Ibidem*, pág. 375.

(...) las cosas hay que dejarlas como se recuerdan, como surgieron, un poco en plan de río revuelto. Lo primero que tiene que aprender un buen narrador es a no ser exhaustivo.⁷³

A pesar del perjuicio de los medios de comunicación audiovisuales a la narración oral, en la vida aún perviven algunos buenos narradores orales. “Hoy, que la cultura audiovisual ha invadido y desplazado en gran medida las narraciones orales, quedan sin embargo todavía maestros de la palabra espontánea. A todos nos ha llamado la atención alguna vez, cuando estábamos enterándonos por la televisión de alguna catástrofe o fiesta multitudinaria, la aparición intempestiva de un testigo emocionado y de voz no contaminada por la jerga convencional de los presentadores, que irrumpe para contar lo presenciado con vivacidad y entusiasmo o entre lágrimas, pero sin decir obviamente, a nivel de, yo diría que, o posicionar”.⁷⁴

Estos narradores orales, generalmente gente ya entrada en años, que aún saben transmitir directamente lo que ven o lo que vieron en su juventud, son personajes de los que, a su vez, se alimenta la literatura, y que en lugares perdidos de nuestra geografía siguen hablando a veces solos, o añorando en silencio la aparición de alguien que les pida: “Cuéntame”. Si buscan un interlocutor para sus historias o las que ellos escucharon de niños es porque las saben abocadas a desaparecer si no se las entregan de viva voz a unos oídos capaces de recogerlas y guardarlas. Son historias de guerras, de cosechas, de sucesos inesperados, de fiestas, de naufragios, de salvación y prodigio. Para el que aún las recuerda, el mayor prodigio es ya cedérselas como legado a las generaciones posteriores.⁷⁵

Este tipo de narrador oral es frecuente en la ficción. “De estos narradores venerables hay abundantes muestras en la vida y en la literatura. Son los abuelos o los acompañantes sabios del cuento de hadas, que advierten de los peligros o proponen jeroglíficos que el niño o el adolescente deben descifrar. En los lugares donde aún quedan rastros de vida rural la relación de estos viejos y viejas con la gente joven se establece siempre a través del cuento. En *La lámpara maravillosa*, Valle-Inclán evoca la huella que le dejó

⁷³ *Ibídem*.

⁷⁴ *Ibídem*, pág. 376.

⁷⁵ *Ibídem*.

para siempre una mujer ciega a quien conoció en la aldea gallega de Cruces y que contaba sucedidos grabados en su mente cuando era joven y aún veía”.⁷⁶

Emanaba una sensación de silencio de aquellos relatos forjados de augurios, de castigos, de mediaciones providenciales, y el paisaje que los ojos de la narradora ya no podían ver, tenía la quietud de las imágenes aprisionada en los espejos.

(...) Aquel paisaje acendrado, inmovilizado, embalsamado de recuerdos, era el de sus historias. (...) Aquella ciega de aldea, cuando contaba sus historias, parecía estar mirándolas en el fondo de su alma; algunas tenían el terror trágico de los poemas primitivos, sobre otras pasaba el vuelo inocente de los ángeles. El alma de la ciega era como un caracol marino lleno de resonancias, oía las voces de cien generaciones, estaba llena del rumor de los maizales, y los cuentos que contaba parecían nacidos a lo largo de las veredas bajo el influjo de la luna.⁷⁷

Con el paso del tiempo, más se mezcla en la memoria lo propio con lo ajeno, lo vivido con lo soñado. “Cuanto más viejo es el narrador oral, más fácil es que confunda el hoy con el ayer, lo presenciado con lo imaginado y lo contado por otros con el argumento de su propia vida. De tal manera que en las narraciones de la persona de edad suele haber varios estratos, en alguno de los cuales revive él mismo como interlocutor infantil de historias contadas por un padre o un abuelo. Y muchas veces el relato de estos recuerdos ya lejanos va unido a la contemplación ensimismada del fuego, que también muere y resucita siempre, gran inspirador de cuentos y confidencias, sobre todo si se trata de un relato extraordinario, de aquellos que no se comparten con el primero que llega. Rafael Sánchez Ferlosio en su libro de 1952 *Industrias y andanzas de Alfanhú* ha dejado un ejemplo de lo que digo digno de especial mención”.⁷⁸

El maestro contaba historias por la noche. Cuando empezaba a contar, la criada encendía la chimenea. Sabía todas las historias y avivaba el fuego cuando la historia crecía. Cuando se hacía monótona, lo dejaba languidecer; en los momentos de emoción volvía a echar leña en el fuego, hasta que la historia terminaba y lo dejaba apagarse.

Una noche se acabó la leña antes que la historia, y el maestro no pudo continuar.

⁷⁶ *Ibídem*.

⁷⁷ *Ibídem*, págs. 376-377.

⁷⁸ *Ibídem*, pág. 377.

-Perdóneme, Alfanhuí.

Dijo y se fue a la cama. Nunca contaba historias sino en el fuego y apenas hablaba de día.⁷⁹

El personaje infantil creado por Sánchez Ferlosio recibe el legado de la memoria del maestro. “Alfanhuí se sabe –y el lector lo comprende– privilegiado legatario de una historia extraordinaria, largamente atesorada a solas, y sabe que el maestro –que morirá pocos capítulos más tarde– le ha entregado con ella lo más amado y recóndito de su memoria, igual que el viejo mendigo le regaló a él la famosa piedra de vetas. Y si a nosotros como lectores nos emociona esta historia es en gran parte porque el cronista, aunque con pocas palabras, nos escenifica la transmisión oral y logra hacernos entender lo que supuso para Alfanhuí merecer aquella noche, a cambio de un fuego encendido amorosamente, que el maestro le diera cobijo en el hogar de su palabra”.⁸⁰

En la narración oral son importantes no solo las circunstancias, sino también las características del interlocutor a quien está dirigida. “La transmisión oral tiene, en efecto, unas connotaciones peculiares, vinculadas tanto con la circunstancia en cuyo seno florece como con la índole del interlocutor que la escucha. Para este la voz del narrador es un atributo tan inseparable de su persona como una mueca de enfado o un estallido de alegría, una gesticulación o una lágrima intempestiva. Y en los interlocutores infantiles, más que en ninguno el interés del cuento crece o decrece en nombre del gusto, indiferencia o apatía que despierte el timbre de esa voz”.⁸¹

A través de los cuentos que le dedican a él –escribí en *El cuento de nunca acabar*–, el niño recibe los dones de diferente índole: uno, relacionado con el asunto del cuento mismo; otro, con la actitud y la identidad de la persona que se lo cuenta. Al niño le gusta oír cuentos; de un lado, porque le suministran material y argumento para sus fantasías solitarias mediante las cuales evadirse de ese mundo tedioso de los avisos y normas cotidianos, y de otro, porque significa una prueba de atención y de amor por parte del narrador físicamente presente, cuya voz oye y cuyos ojos le miran. Es decir, sabe que, a través del cuento, se está creando un vínculo de relación entre él y el

⁷⁹ *Ibidem*, pág. 378.

⁸⁰ *Ibidem*, pág. 379.

⁸¹ *Ibidem*, págs. 379-380.

narrador. El hecho, pues, de que el cuento le prenda más o menos, aparte de la curiosidad que puedan despertarle sus vicisitudes, depende en razón directa de la significación afectiva que para él tenga ese narrador concreto o del prestigio que le atribuya.⁸²

La voz es relevante en la narración oral, en especial, para los interlocutores infantiles. “El contacto físico con el receptor de la historia, materializado muchas veces en la voz, la viva voz que da fe a su presencia, es lo que da fuerzas para seguir con un relato que si no se rompería. Cuando el que escucha la historia es un niño que aún no se ha aficionado a la lectura, los relatos del viejo le hacen soñar con el crecimiento como una aventura insospechada y envidia la experiencia exhibida por ese narrador que tiene ante los ojos. Desde el momento en que accede a la letra impresa, empieza a crecer de verdad y su ilusión es la de contar historias él mismo. En un relato espléndido de Ignacio Aldecoa, titulado “Y aquí un poco de humo”, se marca el crecimiento del protagonista infantil haciéndolo coincidir con su conquista apasionada y solitaria de la letra impresa”.⁸³

En la primera parte del cuento, Andrés, un niño de la clase media, suele subir a merendar con doña Ricarda, una vieja vecina del piso de arriba, que vive sola con su criada. Además de darle de merendar, le cuenta historias de la guerra de Cuba, en parte por dar desahogo a sus recuerdos personales y en parte por la satisfacción de mantener al niño pendiente de sus labios, bajo el manto de su influencia. A partir de una enfermedad que le obliga a guardar cama durante varias semanas, Andrés se afiona a leer a solas libros de aventuras más excitantes, en las que su imaginación puede participar desbocadamente, sin que nadie le dirija. Posteriormente, las visitas a la vieja señora se van espaciando, y ella comprueba con doloroso desaliento que el niño atiende como por cumplir a sus cuentos de antes, que los oye distraído y no sabe cómo disimular su aburrimiento. No solo es que ha encontrado modelos de identificación literaria más apasionantes, sino sobre todo que se ha emancipado de la tutela del narrador de carne y hueso, que ha crecido, en una palabra.⁸⁴

Respecto a los narradores mayores, tanto en la literatura como en la vida son frecuentes las situaciones premonitorias en las que su narración se

⁸² *Ibídem*, pág. 380.

⁸³ *Ibídem*, pág. 384.

⁸⁴ *Ibídem*.

relaciona con la idea de la muerte.⁸⁵ En la ficción también desempeñan otra función, la de “acompañantes mágicos”,⁸⁶ portadores de narración y de consejo, guías de los jóvenes en su aprendizaje y crecimiento.⁸⁷

El escritor victoriano George MacDonald en su espléndido relato *La llave de oro* nos presenta el periplo de dos jóvenes, Maraña y Piel de Musgo, que a medida que se extravían en busca de la llave dorada capaz de dar respuesta a todos los enigmas, van creciendo también en sabiduría y en edad, hasta que los años los hacen irreconocibles. A lo largo de su extraña peripecia de corte un tanto místico, se encuentran con personajes como el Viejo de la Tierra, el Viejo del Fuego y el Viejo del Mar, que les van suministrando consignas bastante herméticas para encontrar su camino. El aprendizaje consiste en descifrarlas.⁸⁸

2.4.4. El proceso de escribir

Siguiendo la definición de María Moliner, la fantasía es “imaginación creadora, o sea la facultad de la mente para representarse cosas inexistentes, inventar seres y sucesos, y crear obras literarias y de arte”.⁸⁹ Respecto a estos tres momentos de la imaginación creadora, la primera aptitud es habitual en el ser humano, “y posiblemente cuanto más primitiva e ilógica sea la formación del individuo, en mayor medida acudirá para su consuelo y entendimiento del mundo a las representación de cosas inexistentes, y más susceptible será a la creencia en fenómenos no objetivamente comprobables”,⁹⁰ mientras que la segunda “sería un estadio más avanzado del anterior, donde ya se esboza la mentira literaria”⁹¹ y constituye el germen y el paso previo a la tercera, es decir, a la invención, al arte de la transformación, que representa “roturar la seca realidad en busca de cosecha más fructífera”.⁹²

⁸⁵ *Ibidem*, pág. 382.

⁸⁶ Miss Lunatic desempeña este papel en la novela *Caperucita en Manhattan* como guía de la niña Sara Allen en su aventura nocturna por Nueva York.

⁸⁷ Martín Gaité, Carmen: “El cuento de viva voz”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 383.

⁸⁸ *Ibidem*.

⁸⁹ Martín Gaité, Carmen: “Brechas en la costumbre”, en *Agua pasada*, Barcelona, Anagrama, 1993, pág. 163.

⁹⁰ *Ibidem*, págs. 163-164.

⁹¹ *Ibidem*, pág. 164.

⁹² *Ibidem*.

Una vez convertido el material evanescente de fantasía en algo consistente y tangible (libro, plano, estatua, partitura), ya hemos accedido a una nueva realidad. Que nunca puede ser medida por el rasero de la otra. Pero que muchas veces no se queda reducida a su campo sino que interfiere en el de la otra.⁹³

La creación literaria, que consiste en la transformación de los sueños, las propias experiencias y las ajenas, las influencias literarias y el pensamiento, entre otros, en material de ficción, como narración que es, comporta una primera fase de elaboración solitaria, previa a la búsqueda de interlocutor, ya que el nacimiento de las historias se produce al contárselas uno a sí mismo.⁹⁴ La facultad de seleccionar los datos contados constituye el germen de la invención.

Y si digo contar, en lugar de recordar o revivir, como habitualmente se acostumbra, es porque, de hecho, en nuestras evocaciones solitarias existe un primer esbozo narrativo donde se contiene ya el germen esencial y común a toda invención literaria: la facultad de escoger. No es recordar, sino seleccionar los recuerdos de una determinada manera, lo que convierte al protagonista de cualquier situación, cuya mera repetición fotográfica no le puede contentar, en narrador (o sea sujeto y artífice) de ella... El sujeto, en efecto, como si se rebelara contra la contingencia de lo ocurrido, al narrárselo, no se limita casi nunca a elegir una ordenación particular, a preferir unos detalles y dejar otros en la sombra, sino que recoge también de otros terrenos que no son el de la realidad –lecturas, sueños, invenciones– nuevo material con que moldear y enriquecer su historia.⁹⁵

Esta labor solitaria que realiza el ser humano al convertirse en narrador de historias, para sí mismo y para los otros, es aplicable también al escritor. En esta primera fase previa a la narración es esencial el papel que desempeña la memoria.

Y así, los episodios vividos, antes de ser guardados en el arca de la memoria, de la cual sabe Dios cuándo volverán a salir, son sometidos (no siempre, pero sí a veces, de igual manera que unos muertos se embalsaman y otros no) a un proceso de elaboración y recreación particular, donde, junto a lo ocurrido, raras veces se dejará de

⁹³ *Ibidem*.

⁹⁴ Martín Gaité, Carmen: "La búsqueda de interlocutor", en *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas*, Barcelona, Destino, 1982, pág. 21.

⁹⁵ *Ibidem*, págs. 21-23.

tener presente lo que estuvo a punto de ocurrir o lo que se habría deseado que ocurriera.⁹⁶

Dentro del proceso de la narración –en especial, la oral– y, concretamente, de la creación de ficciones, es fundamental la introspección en soledad que lleva a cabo el narrador, mediante la memoria, origen del material narrativo,⁹⁷ para poner orden al caos.

No en vano los griegos consideraban a la memoria, Mnemósyne, como madre de todas las musas y opinaban, con razón que nada puede aflorar al exterior en forma de obra de arte si no ha sido trabajado e hilado cuidadosamente en el interior caótico del individuo. Porque es dentro donde se ordena lo visto y lo aprendido. El hilo con que se retienen las enseñanzas y se cosen las imágenes unas a otras debe ser muy fino, pero a la vez muy resistente. Y también es importante saber manejar con destreza la aguja, una vez enhebrada, porque las telas que han de unirse son delicadas y una labor chapucera las puede desgarrar.⁹⁸

Las antiguas civilizaciones concedieron mucha importancia al cultivo de la memoria. “Los griegos que tantas artes fomentaron, pusieron mucho interés también en cincelar el arte de la memoria, valiéndose de la libre asociación de ideas, imágenes y lugares que, a manera de hitos, aconsejaban para perfeccionar la técnica del recuerdo, es decir, para guiar el tejido de la narración. La idea de la memoria como un almacén, al que hay que acceder a oscuras, en silencio y con cierta unción, procede de la más remota antigüedad, cuando para los filósofos, desprovistos del apoyo que más tarde supuso la invención de la imprenta, recordar bien las cosas era asunto de capital interés y constituía un verdadero arte”.⁹⁹

⁹⁶ *Ibidem*, pág. 23.

⁹⁷ En este sentido, la autora escribe: “Cada uno de nosotros tiene a mano una riqueza que no sospecha. Un historiador de dentro de cien años daría cualquier cosa por recoger la mitad de los datos que ahora tenemos Jubi y yo, por ejemplo, sobre cómo ha ido cambiando de rumbo toda la gente que conocemos, cómo se ha ido relacionando con unos y otros, hablando de ellos, tratándolos de esta manera o de aquella. Pero nos parecen datos desprovistos del valor histórico que alguien tal vez pueda atribuirles más adelante, porque están implícitos en la trama cotidiana de nuestros saberes, porque no constituyen excepción, son nuestra vida”. (Martín Gaité, Carmen: “Río revuelto”, en *El cuento de nunca acabar*, Barcelona, Anagrama, 1988, pág. 323).

⁹⁸ Martín Gaité, Carmen: “La memoria y las memorias”, en *Agua pasada*, Barcelona, Anagrama, 1993, pág. 291; y en “El cuento de viva voz”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, págs. 373-374. La cita es prácticamente igual en los dos libros.

⁹⁹ Martín Gaité, Carmen: “El cuento de viva voz”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 373.

Hasta la Edad Media existen muchos tratados donde se dan reglas para poner de acuerdo aquellas cosas que se pretenden memorizar, relacionándolas unas con otras mediante similitudes, disparidades o juegos de palabras. Estas reglas, llamadas mnemotécnicas por alusión a la citada madre de las musas, tienden a conseguir en nuestro interior una visión intuitiva, una especie de boceto previo a cualquier razonamiento o explicación para los demás.¹⁰⁰

En la antigua civilización romana, la memoria estaba vinculada al arte de la retórica. “En Roma el arte de la memoria vino a ser un apartado de la retórica, es decir que el orador, para conseguir un mejor discurso de infalible precisión, necesitaba echar mano de unas reglas y conceptos concretos que apuntalaran la exactitud de aquello que iba a decir y el orden de los argumentos dentro del conjunto. Uno de los tratados latinos más conocidos es el de Cicerón, pero hay otro anónimo titulado *Ad C. Herennium*. En este tratado, a pesar de su antigüedad, se señalan ciertas diferencias entre lo ordinario y lo extraordinario, que me parecen absolutamente vigentes hoy día para elaborar una teoría literaria sobre la narración oral”.¹⁰¹

Cuando vemos en la vida cotidiana cosas mezquinas, ordinarias y vulgares, generalmente no logramos recordarlas, a causa de que la mente no ha sido agujoneada con cosa alguna novedosa o maravillosa. Mas si vemos u oímos algo excepcionalmente ruin, deshonesto, insólito, grande, increíble o ridículo, probablemente lo recordaremos por largo tiempo. Según esto olvidamos comúnmente las cosas inmediatas a nuestros ojos y oídos; a menudo recordamos muy bien incidentes de nuestra infancia. Y eso no se debe a ninguna otra razón sino a que las cosas ordinarias se escapan con facilidad de la memoria en tanto que las sorprendentes y novedosas permanecen por más tiempo en la mente. La salida del sol, el curso del sol y la puesta del sol no resultan maravillosos para nadie, ya que ocurren diariamente. Pero los eclipses solares son fuente de admiración porque ocurren raras veces, y son, en verdad, más maravillosos que los eclipses lunares, ya que estos son más frecuentes. Así la naturaleza manifiesta que a ella no la excita un evento ordinario y común, sino que la mueven las apariciones nuevas o sorprendentes”.¹⁰²

¹⁰⁰ *Ibidem*, pág. 374.

¹⁰¹ *Ibidem*.

¹⁰² *Ibidem*, págs. 374-375.

Mediante la selección del material narrativo, el escritor convierte en extraordinario lo ordinario. “Aquí estamos ya rozando la esencia misma de la literatura, cuyas excelencias tienen tanto que ver con la selección que hace el narrador de lo que a su juicio es digno de ser contado, diferenciándolo de aquello que puede parecer indiferente o tedioso. No quiere esto decir que lo que pasa todos los días sea descartado como materia de narración, porque precisamente uno de los más difíciles aciertos del escritor tanto como del hablante consiste en hacer extraordinario lo cotidiano mediante un tratamiento eficaz y original”.¹⁰³ Precisamente, la originalidad es uno de los aspectos destacados del arte de narrar. Este aspecto lo resalta Martín Gaité en sus críticas literarias, por ejemplo, en la elaborada sobre la primera obra literaria de Belén Gopegui. “Porque lo asombroso de esta novela es la originalidad de sus estrategias narrativas, en consonancia con el ritmo de la historia”.¹⁰⁴

Una vez concluidas las fases de ordenar lo memorizado y de seleccionarlo para convertirlo en ficción, el escritor se enfrenta a la experiencia de empezar a crear, para lo cual precisa de sosiego, paciencia, capacidad de observación y una actitud alerta, cualidades necesarias debido a “lo duro que es empezar, ponerse”.¹⁰⁵

Es cierto que para ponerse a escribir se requiere ante todo un actitud activa y alerta, que las palabras que se han de enhebrar para aclarar las cosas no vienen a barajarse sin la participación del pensamiento, que no caen de lo alto como rocío milagroso, como esas imágenes fugaces, arbitrarias y fulgurantes que preceden al sueño hasta cristalizar en el precipitado que constituye su propia esencia sombría... En ambos casos estorba la impaciencia como obstáculo irreconciliable con el objetivo a alcanzar, y en eso reside el parecido de las situaciones. Es decir, se requiere una previa plataforma de sosiego, sin partir de la cual no conseguiremos, ni en un caso ni en otro, nada más que dejarnos engañar repetidamente por nuestro propio desordenado deseo.¹⁰⁶

¹⁰³ *Ibídem*, pág. 375.

¹⁰⁴ Martín Gaité, Carmen: “Los cepos de la realidad”, en *Agua pasada*, Barcelona, Anagrama, 1993, pág. 252.

¹⁰⁵ Martín Gaité, Carmen: “Las torres de marfil quebradas”, en *El cuento de nunca acabar*, Barcelona, Anagrama, 1988, pág. 30.

¹⁰⁶ *Ibídem*, pág. 27.

Con paciencia y sosiego, sin prisas, el escritor puede escoger el “hilo” adecuado para enhebrar la historia, que procede de las dos fases anteriores: ordenar lo memorizado y seleccionarlo para convertirlo en literatura.

Justo, tirando el hilo se llegará al ovillo... exactamente. El hilo es, además, una metáfora que yo uso con gran frecuencia, porque creo que tiene mucho que ver con desenredar, con todas esas labores que hacen las mujeres. No en vano pertenezco a esa generación en que las mujeres cosían; nuestras madres y nuestras abuelas estaban permanentemente cosiendo y yo me había dado cuenta de eso, de la paciencia que desplegaban para desenredar los hilos cuando se liaban o se hacían nudos. No es demasiado diferente la paciencia que hace falta para no ponerse nervioso en la escritura y tirarlo todo o decir lo dejo porque no puedo más, sino seguir con ese aguante. Paciencia hace falta mucha para escribir.¹⁰⁷

Ponerse a escribir no resulta fácil; de hecho, la autora lo califica como un “dilema”,¹⁰⁸ dada la esencia del proceso creativo, que consiste en la transformación de la vida en ficción.

¿Por dónde empezar? “*La dernière chose qu'on trouve en faisant un ouvrage* –dejó escrito Pascal, que sabía mucho de estos atolladeros del alma– *est de savoir celle qu'il faut mettre la première*”. Últimamente he recordado esta frase tantas veces como me he visto –igual que ahora– en el trance de ponerme a escribir, o sea, de inventar un criterio de ordenación, una disciplina apta para roturar ese magma de pensamientos entrelazados unos con otros, de cuya proliferación y enredo no quiero renegar tampoco mediante fórmulas adecuadas a acallar la conciencia de su confusión. Porque de ese intrincamiento donde reside la dificultad de transformar la vida en palabra emana también la autenticidad del posible texto.¹⁰⁹

La dificultad de convertir la inspiración, la idea, en palabra es otro escollo al que se debe enfrentar el escritor, por lo que el proceso creativo es calificado en numerosas ocasiones por la autora como una aventura incierta.

¹⁰⁷ Cantavella, Juan: “CARMEN MARTÍN GAITE: contemplar la vida con una pluma en la mano”, en *Semblanzas entrevistas: Carmen Martín Gaité, Narciso Yepes y Manuel Gutiérrez Mellado*, PPC, 1995, pág. 25.

¹⁰⁸ Martín Gaité, Carmen: “Las torres de marfil quebradas”, en *El cuento de nunca acabar*, Barcelona, Anagrama, 1988, pág. 30.

¹⁰⁹ *Ibidem*.

Lo primero que conviene considerar es que la distancia entre los esbozos de fantasía en estado larvario y su plasmación real en obra de arte ha de ser salvada por el artista recorriendo un camino cuyo trazado y escollos no vienen en ningún mapa, es decir, que corresponde ya en sí mismo al reino de lo fantástico. Meterse por ese camino es viajar hacia un texto incierto y no sirven para nada las previsiones y pertrechos habituales. Mientras el narrador no se haya embarcado todavía en el viaje narrativo –escribí en *El cuento de nunca acabar*–, mal podrá predecir desde la orilla las vicisitudes del itinerario, y tiene que arriesgarse a salir del escondite de lo prefigurado, por miedo que le dé... Da miedo emprender ruta porque cada paso adelante significa internarse en lo desconocido... miedo a perdernos en nombre del cual demoramos una aventura incierta.¹¹⁰

El proceso de la creación literaria es considerado por la autora como un viaje incierto. “La experiencia de este viaje hacia el nuevo texto, tomado precisamente así, como aventura incierta, suministra un elemento literario de primera mano, no solo en libros de ensayo, sino también de ficción. De hecho cada día son más frecuentes las novelas ‘metaficticias’,¹¹¹ es decir que dan cuenta de su propia elaboración. Si en esta elaboración entran elementos alucinantes, la impresión de aventura hacia tierra incierta se redobra”.¹¹²

El desplome de las barreras entre ficción y realidad que lleva a Woody Allen, en su película *La rosa púrpura del Cairo*, al extremo de hacer saltar de una pantalla dentro de la pantalla al apuesto explorador-protagonista para emparejarse con la borrosa y fascinada espectadora de la fila cuatro, Mia Farrow en la vida real, es un viejo truco descubierto nada menos que por Cervantes. Recordemos que Don Quijote y Sancho en la segunda parte de la inmortal novela tropiezan por doquier con la imagen de ellos mismos difundida por el gran éxito de la primera parte escrita, según broma de Cervantes, por autor apócrifo. También el Augusto Pérez de *Niebla* traspasa las

¹¹⁰ Martín Gaité, Carmen: “Brechas en la costumbre”, en *Agua pasada*, Barcelona, Anagrama, 1993, págs. 164-165.

¹¹¹ Uno de los aspectos más estudiados en la obra de Martín Gaité es la metaficción en sus obras literarias. Por ejemplo, Emma Martinell Gifre destaca en su estudio sobre la visión, la memoria y el sueño en su producción de ficción, respecto a los personajes femeninos de sus cuentos y novelas: “Además de que con esta mirada desde la altura, el personaje de Martín Gaité puede distanciarse engolfándose en la lectura o entregándose en la escritura. La realidad es vivida y narrada; o alguien narra lo que hubiera deseado vivir, o lo que espera vivir. Por lo tanto, al lector real se le brinda la imagen de una realidad superada. De este modo, Martín Gaité, a la vez que fabula, habla de su quehacer literario. Llamamos a esto ‘metaficción’: el hablar sobre la escritura misma”. (Martinell Gifre, Emma: “La mirada distanciada, superación de la realidad”, en Martín Gaité, Carmen: *Hilo a la cometa. La visión, la memoria y el sueño* (Antología), edición de Emma Martinell Gifre, Madrid, Espasa Calpe, 1995, pág. 81). Es el recurso al que alude Martín Gaité en sus reflexiones sobre el quehacer literario: la narración dentro de la narración.

¹¹² Martín Gaité, Carmen: “Brechas en la costumbre”, en *Agua pasada*, Barcelona, Anagrama, 1993, pág. 165.

fronteras del libro para dirigir en el último capítulo un telegrama a Unamuno, el autor que le ha dado vida, pidiéndole que no le dé muerte. Es un mensaje a través de dos mundos aparentemente incommunicables.

Casos de metalenguaje los tenemos también en Pirandello, Gide y Borges, por citar solo los más conocidos.¹¹³

Las dificultades para convertir la idea en palabra estriban en la diferente esencia de ambas. “En cuanto a la distinta naturaleza de la idea y la palabra, el primer autor que la infiltró en mi conciencia juvenil fue Bécquer. Hablando de la dificultad de convertir en letra escrita las ideas que bullen en la mente como entes prisioneros acostumbrados a la tiniebla pero ansiosos de la luz, dice así en la ‘Introducción’ a sus famosas *Rimas*:”¹¹⁴

Pero, ay, que entre el mundo de la idea y el de la forma existe un abismo que solo puede salvar la palabra, y la palabra, tímida y perezosa, se niega a secundar nuestros esfuerzos... Gérmes destinados a morir conmigo sin que de ellos quede otro rastro que el que deja un sueño de media noche, que a la mañana no puede recordarse.¹¹⁵

Las dificultades durante el período de incubación de las ideas y su posterior conversión en palabras se mezclan, en el caso del escritor, con la confusión entre lo soñado y lo vivido, como explica de nuevo Bécquer:

El sentido común, que es la barrera de los sueños, comienza a flaquear, y las gentes de diversos campos se mezclan y confunden. Me cuesta trabajo saber qué cosas he soñado y cuáles me han sucedido. Mis afectos se reparten entre fantasmas de la imaginación y personajes reales. Mi memoria clasifica, revueltos, nombres y fechas de mujeres y días que han muerto o han pasado, con los días y mujeres que no han existido sino en mi mente.¹¹⁶

La explicación de Bécquer es, a juicio de la autora, fiel reflejo de la dificultad de los creadores de ficción para distinguir los límites entre la literatura y la realidad, así como del proceso de escritura al que se enfrentan los autores. “Esta descripción es de por sí fantástica y al mismo tiempo tan real que ningún

¹¹³ *Ibidem*.

¹¹⁴ *Ibidem*, págs. 165-166.

¹¹⁵ *Ibidem*, pág. 166.

¹¹⁶ Martín Gaité, Carmen: “Brechas en la costumbre”, en *Agua pasada*, Barcelona, Anagrama, 1993, pág. 166; y en “Brechas en la costumbre”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 358.

escritor puede dejar de recibirla como si le estuvieran poniendo un espejo ante sus propias dificultades para roturar el caos de lo inexpresado y darle carta de naturaleza a los sueños en un mundo cuya atmósfera les es hostil pero al que, sin embargo, aluden siempre”.¹¹⁷

Dentro de las dificultades del proceso de escribir, los comienzos son complicados. La escritura se asemeja a la labor de la costura, símil que entraña la idea de unir, ligar datos e historias, al igual que la metáfora de “hilar”, que la escritora utiliza frecuentemente. Como en la vida, durante su encuentro con la literatura emisor y receptor “atan cabos” —el primero en la creación de la obra y el segundo interpretándola—.

Ponerse a contar es como ponerse a coser. “Para las labores —decía mi madre— hay que tener paciencia, si te sudan las manos, te las lavas; si se arruga el pañito, lo estiras. Y siempre paciencia.” Coser es ir una puntada detrás de otra, sean vainicas o recuerdos. Se trata de una postura correcta del cuerpo frente al desplegarse de la memoria, una actitud de buena voluntad, empezar poniéndose a bien con uno mismo, con el propio cuerpo. Se precisa una postura alerta y diligente, vertebrada. “Niño, ponte bien” —se le decía al escolar indolente y perezoso, cuando se tiraba por la alfombra a hacer sus deberes. Y nuestro cuerpo es el peor enemigo del orden, el escolar más perezoso que se conoce.”¹¹⁸

Estas últimas palabras hacen referencia al objeto mismo de la creación literaria: la transformación de la vida en ficción, la conversión del caos del pensamiento en orden. Por ese motivo, la escritura exige una labor previa de selección y ordenación del material narrativo.

Todo es, en definitiva, cuestión de ordenación, de una cierta disciplina sobre las intuiciones, de un resignarse a que se tengan que convertir en otra cosa, a trueque de salvarse de alguna manera. Es como entrar en un cuarto donde todo está patas arriba y ponerse a seleccionar y a ordenar. Los objetos crían caos, se aglomeran. Empezar a

¹¹⁷ Martín Gaité, Carmen: “Brechas en la costumbre”, en *Agua pasada*, Barcelona, Anagrama, 1993, pág. 166; y en “Brechas en la costumbre”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 358.

¹¹⁸ Martín Gaité, Carmen: “Las torres de marfil quebradas”, en *El cuento de nunca acabar*, Barcelona, Anagrama, 1988, pág. 30-31.

doblar historias y a meterlas en estantes. Pero no arrebujaadas en un estante cualquiera. El orden ha de ser inteligente y no nuevo vivero de inercia.¹¹⁹

El proceso creativo es también una aventura incierta por su propia esencia, es decir, la conversión de la inspiración, la idea, en palabra: “El incentivo de los amores, como el de los cuentos, radica en su capacidad de sorpresa. Ni al que se pone a querer ni al que se pone a contar les va a servir de nada prefigurar el trance amoroso o narrativo. Mientras no se vean metidos de hoz y coz en él, no están en condiciones de saber cómo les va a ir”.¹²⁰

Para Martín Gaité, el escritor se guía por su intuición durante el proceso creativo, pero desconoce lo que pretendía hasta la conclusión de su obra. “El artista”, dice Ernesto Sábato, “parte de una oscura intuición global, pero no sabe lo que realmente quería hasta que la obra está concluida, y a veces ni siquiera entonces”.¹²¹

Estoy completamente de acuerdo y coincide con mi experiencia. Cuando me veo obligada a hablar de algo que ya sé cómo ha resultado, estoy falseando la reconstrucción del proceso, me veo obligada a reinventarlo y a evocar unas peripecias borradas. El proceso en realidad era un ir hacia algo cuyo resultado se desconocía, acarrear materiales diversos para fabricar y poner una especie de andamio que, una vez cumplida su función, se quita. ¡Y con qué gusto, por lo menos yo! Como para ponerse luego a buscar los trozos de ese andamio y a pegarlos unos con otros para darle gusto al curioso. Ni el mismo autor sabe bien lo que le pasa, quién le manda hacer lo que hace ni cómo acierta con la expresión adecuada. Se siente deslumbrado, como en otro mundo. Y cuando, concluida la ceremonia y reintegrado a la realidad, le preguntan por algo que ya se ha desvanecido, se siente incómodo y además un impostor, porque si es sincero tendrá que reconocer que una vez fuera de su cueva vuelve a ser un pobre hombre.¹²²

¹¹⁹ *Ibídem*, pág. 31. Una parte de estas palabras, con variaciones, se encuentran también en: Martín Gaité, Carmen: *Cuadernos de todo*, edición de María Vittoria Calvi, Barcelona, Random House Mondadori, S. A., 2002, pág. 227.

¹²⁰ Martín Gaité, Carmen: “La sazón y la desazón”, en *El cuento de nunca acabar*, Barcelona, Anagrama, 1988, pág. 39.

¹²¹ Martín Gaité, Carmen: “El taller del escritor”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, págs. 270-271.

¹²² Martín Gaité, Carmen: “El taller del escritor”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, págs. 270-271.

La inspiración, en ocasiones, surge de la realidad, aunque transformada. Es el caso del personaje infantil Celia, que decide crear una historia en el libro *Celia novelista*: “La inspiración para su novela la toma de elementos reales. Pero, como siempre, la parcela de realidad de donde extrae estos elementos le atrae precisamente por no ser aquella que sirve de escenario a su vida cotidiana”.¹²³

Para hacer frente a las dificultades a las que se enfrenta el escritor durante el proceso creativo y, en general, para escribir se requiere esfuerzo y dedicación.

Psicológicamente, sí tienes que estar pensando en que si no estás un rato quieto en un sitio se te va esa configuración que empieza a surgir cuando vienen las musas... Porque yo creo en ellas, creo en las musas muchísimo, y cuando vienen a veces pasan por encima, sientes el revoloteo, pero si no les haces caso, se enfadan y se van. Entonces es cuando te tienes que sentar y a lo mejor estar una hora hasta ver qué tal y en cierta manera atarte al asiento como creo que hacía... me parece que era Alfieri. Cuentan de este autor italiano que se hacía atar a la silla, para obligarse a estar aplicado en la tarea, pero después se enfascaba tanto y se encontraba tan a gusto que, cuando le venían a desatar, ya no se enteraba ni de que le estaban liberando.¹²⁴

De la inspiración a su concreción en obra literaria el escritor sufre un proceso de desdoblamiento, que se materializa en los distintos personajes de la historia, en los que el autor delega. Martín Gaité lo expresa con palabras de Fernando Pessoa.

“El punto central de mi personalidad como artista –confiesa en una carta a Gaspar Simões– es que soy poeta dramático. Tengo en todo cuanto escribo la exaltación íntima del poeta y la despersonalización del dramaturgo. Vuelo a otro, desligándome de mí; eso es todo... “Todo se evapora –confiesa en una ocasión–. Mi vida entera, mis recuerdos, mi imaginación y lo que contiene, mi personalidad, todo se evapora. Continuamente siento ser otro y haber vivido y pensado como otro. Aquello a que

¹²³ Martín Gaité, Carmen: “Interpretación poética de la realidad”, *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 118.

¹²⁴ Cantavella, Juan: “CARMEN MARTÍN GAITE: contemplar la vida con una pluma en la mano”, en *Semblanzas entrevistas: Carmen Martín Gaité, Narciso Yepes y Manuel Gutiérrez Mellado*, PPC, 1995, pág. 27.

asisto es un espectáculo que se desarrolla en otro escenario. Pero al que veo actuar, soy yo. Crié varias personalidades dentro de mí, las crío constantemente”.¹²⁵

Precisamente, la autora destaca los “espléndidos frutos literarios en Antonio Machado y Pessoa”¹²⁶ del recurso literario del desdoblamiento, “porque el autor, para teatralizar su pesquisa necesita mirar sin ser visto, disfrazarse, desdoblarse, en suma, a través de múltiples lentes que desenfocan deliberadamente cualquier perfil nítido”.¹²⁷ Otro ejemplo de desdoblamiento del escritor a través de sus distintos personajes es Emily Brontë, autora de la novela *Cumbres borrascosas*, su única obra, publicada en 1847.

Pero cualquier rastro biográfico está sabiamente camuflado en la novela. Los seres de ficción que la pueblan toman entidad por sí mismos, y jamás se ve a la autora manejando los hilos que los mueven. Emily se desdobra en todos ellos, los va dibujando morosamente, delegando su voz en la de los diferentes narradores que se alternan para aportarnos distintos puntos de vista sobre lo que va ocurriendo no solamente en el interior del alma de cada personaje, sino en la enmarañada red de su relación con los demás, pacientemente desenmarañada y analizada a lo largo del texto. Y así se nos permite asistir desde fuera (como ella, la autora misma, parece estarlo) al complicado proceso que va transformando a través del tiempo la vida de los Earnshaw y los Linton, enfrentando a unos con otros y llevándolos fatalmente a la tragedia.¹²⁸

Y en alusión al personaje infantil Celia, la escritora asegura: “Yo, durante toda mi infancia, me sentí apasionadamente unida a Celia en esa capacidad suya de desdoblamiento, en ese `deseo de desconcertar al personaje absoluto que parecemos ser’. Me lo transmitió ella. No en otra cosa se basa el recurso a la literatura, como Elena Fortún debía de saber de sobra, puesto que con tanta eficacia se lo inyectó a la niña de su libro”.¹²⁹ La autora cita a Ortega y Gasset, en concreto, a la obra *El espectador*, para explicar “el saludable

¹²⁵ Martín Gaité, Carmen: “La incertidumbre redentora”, en *Agua pasada*, Barcelona, Anagrama, 1993, págs. 376-377.

¹²⁶ Martín Gaité, Carmen: “Un ilusionismo de buena ley”, en *Agua pasada*, Barcelona, Anagrama, 1993, pág. 244.

¹²⁷ Se refiere con estas palabras al escritor Miguel Sánchez-Ostiz. Martín Gaité, Carmen: “Un ilusionismo de buena ley”, en *Agua pasada*, Barcelona, Anagrama, 1993, pág. 244.

¹²⁸ Martín Gaité, Carmen: “Los amores malditos”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, págs. 317-318.

¹²⁹ Martín Gaité, Carmen: “Interpretación poética de la realidad”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 116.

desdoblamiento de personalidad”: ¹³⁰ “Hay que desconcertar al personaje absoluto que parecemos ser, dividirlo, salirnos de nosotros, ver si desde fuera vemos mejor lo que sucede”. ¹³¹

El desdoblamiento literario se basa en la capacidad del escritor de crear dentro de sí a otro, que se caracteriza por su mirada renovada, que complementa y apuntala la del propio autor, aletargada, lo que resulta vivificador y origina la creación. Es otra forma que tiene el creador de renovar su mirada y nace a expensas de la necesidad –la otra manera de lograrlo es a través de los demás–.

Los demás nos ayudan a embellecer lo que se ha vuelto una cárcel de tanto mirarlo. Pero la ayuda de ese “otro”, si no aparece cuando más precisa nos sería, puede brotar milagrosamente de nuestro interior a instancias de la necesidad. Y de hecho así ocurre a veces. Es el origen del desdoblamiento literario. La mirada aletargada del escritor se apuntala y complementa con la de ese “otro” que le nace dentro y que ve las mismas cosas que él pero desde otro ángulo. A modo de semilla vivificadora. ¹³²

En resumen, el proceso de escribir no resulta fácil, pero no está exento de emoción. Así es como la autora define qué es inventar: “Libre nunca lo eres del todo, hay que partir de las cartas que te han tocado, de la situación que surge, eso es lo forzoso. Pero sí eres libre de elegir una actitud en vez de otra. A riesgo de error, de pérdida, claro, ahí está la emoción. Verse en una situación más o menos conocida, pero *imaginarse* en un campo nuevo, para hacerla inédita. Es lo que pasa cuando se escribe. Y también cuando se enamora uno. De comprobar las dificultades que pone el mundo a que inventemos nada divertido en ningún campo, no vamos a sacar en consecuencia que sea imposible. Las estadísticas desaniman. Pero hay que seguir apostando por el juego. Inventar (‘invenio’) es encontrar”. ¹³³

¹³⁰ *Ibidem*, pág. 113.

¹³¹ *Ibidem*.

¹³² Martín Gaité, Carmen: “La mirada del escritor”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 206.

¹³³ Martín Gaité, Carmen: “Río revuelto”, en *El cuento de nunca acabar*, Barcelona, Anagrama, 1988, págs. 290-291.

2.4.5. El arte de narrar

El creador de ficciones desempeña un papel fundamental en el hallazgo del interlocutor ideal, ya que, mediante su labor y sus dotes narrativas, logrará su objetivo: convencer, persuadir, seducir, emocionar, interesar, apasionar y sorprender al lector. La obra literaria es, por tanto, fruto de la colaboración y del **diálogo entre el emisor y el receptor**, entre el escritor y el lector. En referencia al “juego mudo”, en el que los niños representaban y fingían ser otras personas, como en la literatura, la escritora dice: “Era un juego donde había que esmerarse para ser descifrado, no se trataba –como en otros juegos– de dar datos para despistar. Se trataba de una colaboración de buena fe. Como la que debe existir en el diálogo”.¹³⁴

Con la finalidad de encontrar al interlocutor, el escritor debe adaptar el mensaje al receptor. Ejemplo de esta idea es Santa Teresa de Jesús, cuyas dotes narrativas son alabadas por la autora.

Ella sí que partió de cero, ella sí que inventó sus propias normas, porque aprendió a escribir para hacerse entender por monjas iletradas. Su escritura ejemplifica ese camino cuya exploración pone en juego la propia vida. Para acometer esa tarea de buscar el lenguaje apropiado, que ella se planteaba como un combate, es menester, según sus palabras:

“Una grande y determinada determinación de no parar hasta llegar, venga lo que viniere, suceda lo que sucediere, trabaje lo que trabajare, murmure quien murmurare, siquiera me muera en el camino, siquiera se hunda el mundo”.¹³⁵

Precisamente la capacidad de la obra literaria para hacer partícipe al lector determina su calidad. Tanto en la vida, como en la ficción, esta condición diferencia la narración abierta de la cerrada, y en ella estriba también la distinción entre el arte de narrar y lo mal contado. “Llamo narración cerrada o ‘tanathos’ a la que produce la muerte del interlocutor, a la que cae sobre él como un alud que no admite controversia. Con mucha frecuencia, además,

¹³⁴ *Ibídem*, pág. 287.

¹³⁵ Martín Gaité, Carmen: “Dar palabra”, en *Agua pasada*, Barcelona, Anagrama, 1993, pág. 372.

finge necesitarlo aunque excluya su verdadera participación, se complace en asistir a su agonía y en inocularle una sensación de mala conciencia, de torpeza por no ser capaz de ayudar a quien parece clamar por él, de impotencia”.¹³⁶

Son narraciones inmanentes, granizadas de pedrisco que hay que aguantar agachando la cerviz. Al interlocutor le piden una mano que se esfuerza por tender en el vacío, consciente de la inutilidad de su gesto. (Lo peor de los vampiros –dijo una vez un amigo– no es que te chupen la sangre; es que luego escupen y dicen: “¡Qué asco!”). La narración “tanathos” nunca pretende rectificar ni transformar aquello que enuncia, pero exige indefectible aceptación. Es siempre una salmodia unilateral quejumbrosa, y se caracteriza por complacerse en la irreversible fatalidad de unos males para los que no se admite drenaje. Cualquier solución sugerida le parece ofensiva a quien recibe la sugerencia, síntoma de incomprensión. El narrador “tanathos” se agita en su caverna y necesita arrastrar a quien intenta sacarlo a la luz.¹³⁷

A diferencia de la narración cerrada, la abierta permite la participación del interlocutor. “Frente a este tipo de narraciones (de reproches, de enfermedades, de enaltecimiento de la propia conducta, de enunciación de problemas sin analizar, de autocompasión o de dicterio), llamo narración abierta o narración “eros” a la que es capaz de producir placer, aunque tenga por tema un argumento triste. A la que despierta amor, divierte, enseña y consuela. Porque nos deja entrar en ella”.¹³⁸ Estas cualidades son, según la autora, el propio objetivo de la obra literaria y del arte de narrar.

El arte de narrar es el tema central del ensayo titulado *El cuento de nunca acabar*. “Precisamente me interesaba saber por qué unos están mal contados y otros bien, en qué reside su credibilidad”.¹³⁹ En esta cita la autora define la esencia de la invención, al igual que en la siguiente afirmación: “En novela nada es anacrónico si se respetan las reglas del buen contar”.¹⁴⁰ La

¹³⁶ Martín Gaité, Carmen: “Río revuelto”, en *El cuento de nunca acabar*, Barcelona, Anagrama, 1988, pág. 249.

¹³⁷ *Ibidem*.

¹³⁸ *Ibidem*, págs. 249-250.

¹³⁹ Martín Gaité, Carmen: “La vela de foque”, en *El cuento de nunca acabar*, Barcelona, Anagrama, 1988, pág. 47.

¹⁴⁰ Martín Gaité, Carmen: “El ladrón de imágenes”, en *Agua pasada*, Barcelona, Anagrama, 1993, pág. 200.

labor creativa del escritor debe estar impregnada de esta máxima, ya que, de lo contrario, no logrará ni convencer ni emocionar al lector.

Hay quien se jacta de dar las cosas en crudo, “sin trampa ni cartón”, dicen. Y es mentira, porque el reino de la palabra no exime a nadie de las trampas que él mismo tiende. Dar en bruto encubre la indolencia del narrador y una falta de preparación, de educación en el arte de transformar.¹⁴¹

Para la autora, la creación literaria es cuestión de esmero, de cuidado, de diligencia. Así es como denomina a la técnica, en una entrevista concedida a Juan Cantavella.

La narrativa, sea cuento o novela, ¿es cuestión de técnica o de sentimientos?

Mira, yo creo que la técnica es muy importante, aunque yo la llamaría mejor el esmero, el cuidado con que se hacen las cosas, como trabaja cualquier artesano. Nunca debes olvidar la diligencia, para llevarlas a cabo con el mismo garbo que cuando ves a un hombre que ha trabajado siempre en cosas manuales y de pronto, con los años, coge más oficio, vamos a llamarlo técnica. En cuanto al sentimiento, muchas veces lo más difícil es saberlo domar, porque el sentimiento no se te puede desgobernar como para que caiga hacia el lado de lo melodramático; para los que creemos que lo tenemos, el sentimiento sobra.¹⁴²

Como crítica literaria, la escritora alaba el cuidado, el esmero, la sensibilidad, el pulso selectivo y el rigor en la escritura tanto en las obras de ficción como en las ensayísticas. Por ejemplo, en el caso de la obra titulada *El primer lenguaje constitucional (Las Cortes de Cádiz)*, de María Cruz Seoane.

Los cambios de vocabulario en un momento político de interés tan trascendental para el país como los comienzos del siglo XIX no significan aquí un mero muestrario para el coleccionista de voces nuevas. Siguiendo la suerte de cada una de esas voces nuevas, con el cuidado y atención con que un buen novelista seguiría las vidas convergentes de diversos personajes, la autora no solamente consigue reproducir el latido de una nación en crisis y detectar a través de sus calas en el lenguaje cómo se produce una evolución política largo tiempo gestada, sino también recoger las primeras alarmas del

¹⁴¹ Martín Gaité, Carmen: “El beaterío del sexo”, en *Agua pasada*, Barcelona, Anagrama, 1993, pág. 313.

¹⁴² Cantavella, Juan: “CARMEN MARTÍN GAITE: contemplar la vida con una pluma en la mano”, en *Semblanzas entrevistas: Carmen Martín Gaité, Narciso Yepes, Manuel Gutiérrez Mellado*, Madrid, PPC, 1995, pág. 21.

desfasamiento y degeneración de las ideas evolucionistas en contienda verbal agresiva. En este sentido he dicho antes que hay proceso, y comparto el juicio de Lapesa, quien afirma en el prólogo del libro que María Cruz Seoane ha conseguido infundir interés dramático a su estudio.¹⁴³

Sobre otra obra ensayística o de investigación, Martín Gaité destaca su rigor y el hecho de que el escritor no es categórico ni dogmático, sino que permite que el lector sea el que interprete la historia y extraiga sus propias conclusiones, imprescindible también en la escritura de las obras de ficción.

El tema de los alumbrados o iluminados de Castilla, secta herética de principios del siglo XVI que, a pesar de su aparente inocuidad, mantuvo en jaque a toda la ortodoxia imperial desde Valdés a Molinos, se ha presentado siempre rodeado de un halo de misterio e indeterminación. El acierto del libro que acabo de leer, y que es objeto del presente comentario, estriba en el hecho de que el autor no pierde nunca de vista tal indeterminación ni se hace en ningún momento demasiadas ilusiones sobre la eficacia de las lucubraciones y sondeos que jalonan su pesquisa, la cual es llevada a cabo, sin embargo, empeñadamente, con imperturbable rigor, cercando la niebla por todos los flancos, sin desanimarse cuando se vuelven a desdibujar los contornos, reemprendiendo sucesivamente el asedio desde otros ángulos, con ese talante, ni eufórico ni desmayado, que es peculiar de algunos cazadores vocacionales y solitarios. Precisamente el contraste entre lo brumoso del asunto –cuya condición de brumoso e inaprensible no nos permite Márquez olvidar ni un solo instante– y el procedimiento exhaustivo y paciente aplicado para acometerlo es lo que confiere al libro su singularidad. Resulta, en verdad, muy rara en un investigador esta mezcla de afición, aliento y escepticismo, y si llamo de entrada la atención sobre semejante actitud insólita no es solamente porque me parezca encomiable en sí misma, sino por creerla particularmente adecuada para abordar el tema que trata de poner en claro.¹⁴⁴

Además, Martín Gaité destaca la honradez del escritor e investigador, y su capacidad de hacer partícipe al lector del proceso de la historia.

Y Márquez va siguiendo, más que la historia de los alumbrados mismos, el proceso de las opiniones, juicios y estudios que han llovido sobre el tema, discutiendo todas las atribuciones inexactas, desenmarañándolo de ganga y de broza, y paulatinamente, a

¹⁴³ Martín Gaité, Carmen: “*El primer lenguaje constitucional (Las Cortes de Cádiz)*, de María Cruz Seoane (Ínsula, núm. 258, mayo de 1968) en *Tirando del hilo (artículos 1949-2000)*, Madrid, Ediciones Siruela, 2006, págs. 44-45.

¹⁴⁴ *Ibidem*, pág. 46.

base de sus arduas y pacientes tentativas, es decir, a base de pura honradez, va logrando que a veces se perfila el dibujo borroso, el rostro verdadero que yace debajo de tanto aluvión. Pero es un rostro apenas entrevisto a ráfagas y nuevamente esfumado; parece la reconstrucción de un sueño. Al empezar cada nuevo capítulo de los catorce que componen el libro, el lector participa de la fatiga que a Márquez le cuesta volverse a enfrentar desde otro flanco frontero con las incógnitas apenas despejadas en el que se acaba de abandonar, pero llega uno a acompañarle gustosamente en esta labor saludable y esforzada contra la mentira, en ese tejido de sucesivas implacables interrogantes, donde no se vacila en cuestionar ningún dato que resulte mínimamente cuestionable.¹⁴⁵

La participación del lector es un aspecto que la autora salmantina considera imprescindible también en las obras de ficción. En una crítica sobre la obra ensayística del escritor Henry James titulada “El futuro de la novela”, Martín Gaité destaca su arte de narrar:

En efecto, se diría que James, en lugar de lanzarnos olímpicos resúmenes de sus experiencias, nos tiende la mano con generosidad para invitarnos a recorrer con él las sendas que le han llevado a opinar como opina. No nos da ninguna receta; nos muestra un proceso. Es decir, a través del material que le suministran sus propias narraciones y las ajenas, y en un quehacer que corre parejo al de su contar y oír contar a los otros, va analizando lo que pasa con ese arte tan antiguo y sutil que es el de bien narrar, se mete en la trastienda de donde sale todo, y –lo que es más impagable– nos mete con él. Esto se pone de relieve sobre todo en los prólogos de una rara y apasionante sabiduría. Ya en el género mismo del prólogo (me permito decir de paso) puede servir de piedra de toque para dar fe del talento o la estulticia de un escritor, y es bastante sintomático el hecho de que poca gente se atreva a poner prólogo a sus propias obras. Dado el carácter de informe, de desengaño y de preámbulo con que ha de avisarse al lector en estas líneas preliminares, tengo por cierto que muchos escritores no llegarían a acometer la novela misma, deslumbrados de forma demasiado cruda y evidente por lo insustancial y falaz de su proyecto. En cambio, James propone sus prólogos como hipótesis de trabajo con la llaneza y la seguridad de quien sabe que no está hablando en el vacío ni sacándose ningún naipe de la manga, presenta un testimonio que podrá ser comprobado mediante la lectura del texto que le sigue.¹⁴⁶

¹⁴⁵ *Ibídem*, pág. 48.

¹⁴⁶ Martín Gaité, Carmen: “El futuro de la novela. Henry James, especialista de lo inefable” (*Informaciones de las Artes y las Letras*, suplemento núm. 354, 24 de abril de 1975), en *Tirando del hilo (artículos 1949-2000)*, edición de José Teruel, Madrid, Ediciones Siruela, 2006, pág. 53.

Como la propia autora, Henry James, con maestría, hace partícipe al lector. “Y así, al modo de los buenos cocineros que no tienen desdoro en hacer el guiso a la vista de los comensales, nos asoma a ese taller suyo de escritor que es a la vez lector voraz, y allí podemos ver cómo yacen mezcladas las experiencias propias con las ajenas; allí, también, en la explicación que acompaña a la visita, nos regala, al filo de una prosa exigente y tersa, las profundas enseñanzas que ha extraído de su dedicación y que sabe dejar caer no con aire magistral, sino con una especie de negligencia. En este tono negligente creo que radica su ejemplaridad y me parece un índice bastante claro de ese afán por hacernos participar a que antes aludía”.¹⁴⁷

James, que no puede entender la novela más que como tratamiento, como forma de elaboración, con estas reflexiones que pretenden ser levadura y estímulo, activa al lector, le sacude, le despabila. No cierra la puerta a nadie, pero prefiere quedarse solo a verse rodeado de holgazanes o de papanatas que acudan a su taller en busca de recetas prodigiosas de inmediata aplicación. Él no las vende, no las puede vender; se limita a alentar, a invitar a la participación y a la mirada autónomas. “Haced algo desde vuestro punto de vista –aconseja–; una pizca de ejemplo vale lo que una tonelada de generalidades; haced algo con la vida”. A nadie obliga a nada ni quiere convencer de nada: la novela es un empeño lúcido donde los haya y deberá siempre su pervivencia a esa carencia total de obligatoriedad. Depende de la afición que se le tenga. “Mientras haya un asunto que tratar –dice–, dependerá enteramente del tratamiento el que vuelva a encenderse el fuego”.¹⁴⁸

Como Martín Gaité hará en sus obras ensayísticas, sobre todo, en *El cuento de nunca acabar*, el escritor norteamericano del siglo XIX Henry James, en la recopilación de escritos sobre la literatura titulada *El futuro de la novela*, invita al lector a su taller de escritor, a través de los prólogos que él mismo escribió para sus obras literarias, “reseñas y ensayos críticos sobre la labor de otros escritores contemporáneos suyos (Balzac, Zola, Flaubert, Tolstoi, Conrad), cuya lectura le ha dado pie para extenderse en consideraciones sobre el mismo tema de la narración, sus implicaciones y su alcance. Una de las características más notables y dignas de ser destacadas en esas reflexiones

¹⁴⁷ *Ibidem*, pág. 54.

¹⁴⁸ *Ibidem*.

del gran novelista americano es la buena voluntad de entendimiento y el afán de claridad de que está penetrado su intento, lo cual es particularmente de apreciar tratándose de una materia tan lábil y evanescente, abordada de ordinario a base de imprecisiones deliberadamente llamativas por su confusión y donde el aderezo más frecuente ha venido siendo la tinta de calamar”.¹⁴⁹

Martín Gaité califica a Henry James como “un especialista de lo inefable, de matiz y del sobreentendido, como con gran agudeza apunta en el prólogo del libro Roberto Yahni”.¹⁵⁰ El escritor norteamericano hace partícipe al lector, mediante un tono alejado del dogmatismo.

Llevado, por el contrario, de un respeto muy hondo por las cuestiones que su propio quehacer novelístico le ha evidenciado y hecho acuciantes, reniega tanto del tono dogmático como de los vagos clamores, y la lucidez de su mirada y de su pensamiento se traduce en una esforzada y rigurosa nitidez de expresión (...) asistió con actitud alerta a los nacientes debates –aún actualmente en vigor– sobre si la novela está llamada o no a desaparecer, pero desentendiéndose de aquel coro de monótonos y fútiles vaticinios se apartó a analizar el tema desde un ángulo distinto y mucho más moderno: el de la estructura misma de la obra narrativa. Podemos, desde este punto de vista, considerarle como pionero de las corrientes estructuralistas hoy tan en boga, con la ventaja a su favor de que él no se consideraba adscrito a corriente alguna, y así el eco de su voz nos llega audaz y libre de etiquetas con el único título de viajero del lenguaje por el que se había aventurado sin guías y sin encogimiento y la garantía de su ardiente vocación, que en estos escritos parece querer propagar a los demás como un fuego.¹⁵¹

La credibilidad y la verosimilitud de la historia narrada son condiciones imprescindibles para convencer al lector. Con esa finalidad, el escritor debe dominar el arte de la transformación, uno de cuyos principios más importantes es **la congruencia, la coherencia**, “un hilo invisible que todo lo cose y relaciona: el de la lógica gramatical, cuyas normas sintácticas nunca rompe a voleo, sino a mayor gloria de invención”.¹⁵²

¹⁴⁹ *Ibídem*, pág. 52.

¹⁵⁰ *Ibídem*.

¹⁵¹ *Ibídem*, pág. 53.

¹⁵² Martín Gaité, Carmen: “La verdad que nunca se espera”, en *Agua pasada*, Barcelona, Anagrama, 1993, pág. 240.

Estaban invocando, sin saberlo, el principio de congruencia y lógica indispensable para hacer digerible cualquier argumento. Se trata en sustancia de saber poner donde falta y quitar de donde sobra, que no en otra cosa consiste a la postre la elaboración ya sea de un vestido, de una sinfonía, de un guiso, de un cuadro o de una historia... Y el guionista, dramaturgo o novelista que desprecie el principio de congruencia y no sepa diferenciar cuándo viene a cuento meter una cosa y cuándo no y en qué cantidades, perderá el hilo –si alguna vez lo tuvo– y nos dará productos invertebrados y confusos, comparables a esas habitaciones mal iluminadas en las que se acumulan objetos dispares y muebles inservibles por falta de espacio para brindar su función, y donde se va uno tropezando con los bultos sin verlos.¹⁵³

En el proceso de seducción del lector, en primer lugar, el escritor debe despertar la curiosidad de aquel hacia su obra; mientras que en una segunda fase el autor tiene que mantener ese interés, la tensión narrativa, mediante la credibilidad y la verosimilitud de la historia narrada, la dosificación de la información, etc. La eficacia narrativa está dirigida a lograr la identificación y la complicidad del receptor con el mensaje del libro.

Pero, aunque de entrada fuera ese elemento de cercanía y “normalidad” lo que le sirviera de pasaporte para franquear nuestros corazones, había un guiño inquietante en las proposiciones de amistad de aquella niña, y enseguida se sospechaba que ni su esencia ni su existencia quedaban reducidas al recuento de una serie de travesuras más o menos graciosas para hacernos reír. El cebo que tiende Celia a sus lectores, y mediante el cual trasciende el limitado marco de su época y clase social, es su deseo de compartir con alguien una curiosidad devoradora por todo lo que no entiende, su fe en la palabra y su afán por desmontar los tópicos con que acorralan al niño las personas mayores.¹⁵⁴

La credibilidad y la verosimilitud de la historia narrada –fundamentales para lograr la complicidad del lector con la obra, como en la conversación– precisan una determinada actitud del escritor.

LA CREDIBILIDAD (1)

Dice Barthes que lo que hay que pedirle a un escritor no es tanto “háganos creer en lo que se dice” como “háganos creer en su voluntad de decirlo”. Sí, en eso reside todo.

¹⁵³ *Ibidem*.

¹⁵⁴ Martín Gaité, Carmen: “Arrojo y descalabros en la lógica infantil”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 82.

Muchas palabras de las que oímos parece que se le han escapado como una diarrea involuntaria a nuestro ocasional narrador, que le daría igual haberse callado o haber hablado. La narración vale mientras se la cree quien la hace, solo cuando es un reflejo de su voluntad de convencer, de su fe. La fe es lo único que puede encender fe.¹⁵⁵

Como consecuencia de la búsqueda de la credibilidad, el escritor recurre a sus dotes narrativas con la finalidad de despertar y mantener la curiosidad del lector durante toda la historia. La labor del autor es conducir al receptor por su mensaje con maestría.

LA CREDIBILIDAD (2)

El anhelo esencial de nuestra vida de relación se resume en ese grito suplicante de “¡créeme!”, que siempre nos estamos lanzando unos a otros con mayor o menor vehemencia. ¿Cómo hacer para ser creídos, para ser leídos de una determinada manera, aceptados literalmente, es decir al pie de la letra de lo que vamos contando? Al calor de ese anhelo se aguza la astucia, se hace el arte de narrar... Tampoco las novelas tienen derecho a definirnos a un personaje en cuanto nos lo ponen delante de los ojos, su misión es la de llevarnos por los vericuetos en que se vea metido y dejarnos ir conociendo progresivamente cómo reacciona. Cada actitud tomada, cada palabra dicha, aunque contradiga a las anteriores, va bordando el cañamazo de la historia, fragmentaria, azarosa, sin conclusión. Forzar a las cosas, a base de fusta de domador, a pasar por el aro de lo concorde, de lo comprensible, de la armonía total, es una fatiga desperdiciada y necia.¹⁵⁶

La verosimilitud y la credibilidad en la obra literaria, entre otros aspectos, se rigen por reglas distintas a la vida real, es decir, residen en el arte de narrar, ya que lo bien contado es verdad y lo mal contado, mentira.

La verdad narrativa o poética toma su harina de un costal bien diferente de aquel donde se guarda la que sirve para amasar los criterios de credibilidad comúnmente admitidos para enjuiciar como falso o verdadero lo que se desarrolla en el ámbito de la vida real. Estos criterios, con arreglo a los cuales denunciamos la falsedad de un hecho o una situación acontecidos, nada tienen que ver con aquella otra intuición –mucho más indefinible, pero igualmente inequívoca– que nos avisa de la falacia de lo contado y desmiente su consistencia. En el reino de lo literario, las únicas leyes que valen para

¹⁵⁵ Martín Gaité, Carmen: “Río revuelto”, en *El cuento de nunca acabar*, Barcelona, Anagrama, 1988, págs. 283-284.

¹⁵⁶ *Ibídem*.

garantizar la verdad de lo expuesto no hay que irse a buscar fuera, sino dentro del texto plasmado como tal. De nada nos servirá apelar a otro tipo de confrontaciones, extrínsecas al mero tejido de las palabras, para rechazar y tachar de mendaz lo que nos impone su evidencia incontestable en gracia a una elaboración literaria acertada y convincente. Lo que está bien contado es verdad, y lo que está mal contado es mentira: no hay más regla que esa para aceptarlo o rebatirlo.¹⁵⁷

Ante lo bien contado, el lector no se cuestiona la verdad de lo narrado. “Cuando leemos, por ejemplo, un soneto amoroso de Shakespeare, de John Donne o de Petrarca, no se nos ocurre ni por lo más remoto rastrear en la biografía de esos autores datos que nos pudieran inducir a invalidar la verdad literaria de sus personajes, a la luz de un cotejo riguroso con la vivencia que los originó. Al lector que se deja invadir por el conjunto de emociones y sugerencias que esas composiciones le comunican poco le importa, en el momento de recibirlas e incorporarlas al caudal de su propia memoria, investigar si las personas a quien iban dedicadas fueron mejor o peor tratadas por el autor a lo largo de las relaciones íntimas que pudo haber mantenido con ellas, y ni siquiera saber si existieron o no como tales receptores en carne y hueso del recado amoroso”.¹⁵⁸

Este se erige por derecho propio en verdadero, simplemente por el hecho de conservar a lo largo de los siglos el fermento para seguir conmoviendo; es decir, por haber acertado a plasmarse en aquellos términos únicos. Y nunca habría llegado a lograr tan precisa y eficaz expresión si el autor no hubiera sentido —o creído sentir— como verdad las emociones que nos transmite, si no se hubieran adueñado de sus sentidos y embargado sus potencias con la dolorosa intensidad que únicamente se manifiesta a través de las revelaciones pasajeras, quién sabe si tan solo durante una semana o en el transcurso de un atardecer, eso qué más da. Lo que importa es que quien las experimentó consiguiera fijarlas, transformando en infinito su fugaz y confuso atardecer, dando rostro y figura a lo impalpable mediante el recurso de la palabra.¹⁵⁹

Como crítica literaria, la autora ha destacado el arte de narrar de muchas de las obras y autores comentados, concretado en las estrategias narrativas

¹⁵⁷ Martín Gaité, Carmen: “Hágase la luz”, en *El cuento de nunca acabar*, Barcelona, Anagrama, 1988, pág. 203.

¹⁵⁸ *Ibidem*, págs. 203-204.

¹⁵⁹ *Ibidem*, pág. 204.

para lograr la credibilidad de la historia, entre otros aspectos. Los autores universales, como Goethe, y su célebre obra *Werther*, son el mejor ejemplo.

Werther se hizo vivo, se abrió camino en la credibilidad de sus lectores porque contó su historia de los padecimientos amorosos que le llevaron al suicidio. La salud consiste en olvidar el trastorno, pero el Romanticismo tendía a lo contrario, a magnificar el trastorno, a hurgar en él.¹⁶⁰

La autora considera que en la creación literaria o proceso de escribir lo más importante es tener en cuenta siempre al lector, para hacerle partícipe en la obra. Según este criterio, el escritor dosifica la información, de manera que facilita la comprensión y la interpretación de la historia, sin dejar de mantener el interés por la obra, una labor no exenta de dificultades.

No es fácil, no es fácil. Pero yo creo que lo más importante de todo es tener presente en todo momento al lector. Me da la impresión de que hay algunos escritores que se ponen tan contentos de cómo les están saliendo sus páginas, a veces con razón, que se olvidan de la historia, en nombre de lucir su capacidad para mantener un adjetivo. Bueno, en realidad, eso también me gusta mucho a mí, eso de escribir claro y bonito, pero pienso que tiene que estar siempre al servicio de la historia. Es imprescindible acordarse siempre de que esa historia la va a leer una persona que de todo eso no sabe nada, mientras que tú sí lo sabes y le tienes que dar suficientes pistas, porque es un mínimo ejercicio de homenaje y consideración al lector, sin el cual tú no serías nada. Lo peor que encuentro en algunos autores es que se olvidan del lector o no piensan en él y se nota el desdén con el que han redactado sus obras.¹⁶¹

Precisamente, Martín Gaité denomina escritores narcisistas a este tipo de autores que escriben sus obras sin tener en cuenta al lector, en la comprensión e interpretación de la historia.

¿Sería el caso del escritor narcisista, que solo está pendiente de sí mismo?

Sí, está pensando más bien en que escribe por darle gusto a su cuerpo. Yo también, no creas, ese es el primer motivo, pero ese motivo luego lo tienes que gobernar pensando

¹⁶⁰ Martín Gaité, Carmen: "El amor en la literatura y en la vida", en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 217.

¹⁶¹ Cantavella, Juan: "CARMEN MARTÍN GAITE: contemplar la vida con una pluma en la mano", en *Semblanzas entrevistas: Carmen Martín Gaité, Narciso Yepes, Manuel Gutiérrez Mellado*, Madrid, PPC, 1995, pág. 30.

que eso lo va a leer alguien que se tiene que enterar de lo que estás contándole. A veces las historias se presentan desordenadas, pueden llevar aparente incoherencia, pero siempre que el lector encuentre el hilo para unir esos retazos que le estás contando. No puedes desorientarle sin ofrecerle una solución. Eso creo que es fundamental.¹⁶²

La dosificación de la información es clave para mantener el interés y la curiosidad del lector hacia la obra. Con esa finalidad el escritor ofrece la historia de forma fragmentaria, de modo que el lector participa en la narración recomponiendo el mensaje, labor en la que consiste la interpretación.

El éxito de la sultana de *Las mil y una noches* residió, como es sabido, en su talento narrativo, en que tenía cosas que contar y sabía contarlas bien. Es bien seguro que no tuvo que llamar la atención de su señor con ningún “oíslo” encaminado a espabilarlo, cuando la mera interrupción de sus relatos, que deliberadamente dejaba incompletos de una noche para otra, cautivó a su amado más que todos los refinamientos de lascivia usados por sus antecesoras.¹⁶³

La alusión a *Las mil y una noches*, novela en la que la sultana Sherezade logra mantener el interés de su receptor, su señor, mediante la adecuada dosificación de la narración de la historia, el suspense y el misterio, es frecuente en la obra de Martín Gaité, como ejemplo del arte del buen narrar.

El recurso de la narración dentro de la narración, tan antiguo como la literatura misma, ha sido manejado en múltiples ocasiones, por medio de la interrupción intencionada, como elemento primordial de la intriga¹⁶⁴ Y así, la sultana Sherezade, en *Las mil y una noches*, poniendo en juego este recurso de provocación, a base de dejar diferida para el día siguiente la historia empezada cada noche con el fin de entretener a su señor, no solo logró enamorarle y escapar de la muerte, sino que puso los cimientos para el

¹⁶² *Ibidem*, págs. 30-31.

¹⁶³ Martín Gaité, Carmen: “Las mujeres liberadas”, en *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas*, Barcelona, Destino, 1982, pág. 130.

¹⁶⁴ En *El cuento de nunca acabar* la autora también se refiere a la intriga como un recurso narrativo utilizado habitualmente por la literatura: “Existe un ingrediente narrativo, explotado hasta la saciedad como recurso por la literatura de todos los tiempos, y que subyace también de forma más o menos solapada o patente en la intención de casi todas las narraciones orales: el propósito de intriga” (pág. 129). Citado por Dunia Gras (“*El cuarto de atrás*: intertextualidad, juego y tiempo”, en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, núm. 8, 1998).

relato llamado posteriormente “de suspense”, que no es ninguna invención de nuestros días.¹⁶⁵

La sorpresa y el misterio están relacionados con la dosificación de los datos que el autor desvela al lector en el momento preciso. La emoción también requiere este mismo proceso con objeto de mantener el interés del receptor.

He dicho contar, y lo mantengo, porque precisamente las coplas escritas para Concha Piquer, aparte de juicios valorativos sobre su calidad, eran narrativa pura, y la función de su intérprete era contarlas bien, no traicionar la estructura ni la integridad de sus partes, nunca obedientes a un orden caprichoso, sino fundamental para la comprensión cabal del argumento, para la dosificación atinada de la emoción que el texto intentaba transmitir.¹⁶⁶

En estas palabras la autora hace referencia a un aspecto muy importante de **la eficacia narrativa: la comprensión del texto**. En este sentido, el escritor debe mantener el misterio hasta el punto de que no obstaculice la aprehensión del mensaje. Además, en la cita se alude a un elemento relevante de la narración: la estructura, el orden de la información. El lenguaje cuidado y rico, el tono sugerente, el ritmo ágil, la cercanía de la historia al lector y la pasión son otros recursos utilizados para seducir al receptor, de modo que este empeño literario no suene a hueco ni resulte artificioso ni vacío ni mimético.¹⁶⁷ El arte de narrar y el material narrativo, así como la mirada, distinguen al escritor de los restantes creadores de ficción, ya que logran una voz propia, auténtica, como la autora Natalia Ginzburg.

La aparente frialdad, veteada siempre de humor negro, con que parece acercarse a las situaciones más lacerantes engendra un estilo inconfundible, totalmente despojado de hojarasca. Su poesía consiste en ir al núcleo de las cosas, en la lúcida deliberación de una mirada despiadada y dolorida al mismo tiempo. Consciente de que solo se puede

¹⁶⁵ Martín Gaité, Carmen: “Un tango bien cantado. *El beso de la mujer araña*”, en *Tirando del hilo (artículos 1949-2000)*, edición de José Teruel, Madrid, Ediciones Siruela, 2006, pág. 71.

¹⁶⁶ Martín Gaité, Carmen: “Cuarto a espadas sobre las coplas de posguerra”, en *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas*, Barcelona, Destino, 1982, pág. 170.

¹⁶⁷ Martín Gaité, Carmen: “El silencio del testigo”, en *Agua pasada*, Barcelona, Anagrama, 1993, pág. 210.

contar bien aquello que se ha padecido y amado a fondo, surge siempre tras sus argumentos ficticios la huella ardiente de una memoria “apasionada e imperiosa”.¹⁶⁸

La capacidad de transmitir al lector la pasión en el proceso creativo del escritor, lo que redundará en la verosimilitud y credibilidad de la historia, es otro de los componentes del arte de narrar, que incide en la calidad de la obra literaria y que, incluso, supera las posibles deficiencias de la escritura; por ejemplo, Emilia Pardo Bazán.

Personaje torrencial, romántico e indómito, interesada apasionadamente por las miserias humanas, partidaria del libre albedrío, vehemente feminista, no es, sin embargo, la Pardo Bazán, una escritora derrotista sino vital, que trata de dar una resolución positiva a los conflictos surgidos entre los instintos oscuros y salvajes de la Naturaleza y las complicadas influencias de la civilización. (...) Su expresión es rica, espontánea y jugosa. De ella escribió Azorín: “No importan en la Pardo los vocablos: el hervor de la vida es tal, que olvidamos los términos, arrastrados y envueltos por su incomparable torbellino vital.”¹⁶⁹

La **calidad literaria** depende, por tanto, de la pasión del escritor por su quehacer creador, de su esmero y de su talento, es decir, de saber escribir, de su maestría en la narración.

El género de las biografías, que a tantos escritores mediocres ha tentado, presenta una serie de delicados escollos cuya dificultad para esquivarlos se acrecienta en razón directa con el general desparpajo que su cultivador pone en ignorarlos. Parece como si la mera decisión de interesarse por la vida de un personaje determinado y de hurgar en su correspondencia privada concediera al biógrafo una extraña bula de infalibilidad y le aureolara de un prestigio que el lector ha de acatar, dando por buenas todas las interpretaciones que en el libro resultante se le ofrecen, aun cuando salte a la vista que no vienen avaladas por el esmero ni por la objetividad. Aparte de que muchos olvidan un detalle fundamental: para escribir una buena biografía, como para escribir un buen poema o una buena novela, mucho más que exhibir la pasión personal por el tema

¹⁶⁸ Martín Gaité, Carmen: “Homenaje a Natalia Ginzburg”, en *Agua pasada*, Barcelona, Anagrama, 1993, pág. 350.

¹⁶⁹ Martín Gaité, Carmen: “Feministas españolas del siglo XVIII”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 164.

tratado (pasión que al lector le resulta engorrosa y al resultado nociva), lo que verdaderamente se requiere es saber escribir.¹⁷⁰

El arte de narrar se refleja en la adecuada configuración de la trama, en la que todos sus elementos deben estar engarzados correctamente. Un ejemplo de este buen hacer es la autora Elena Fortún, en sus obras sobre las aventuras de Celia.

De la afición de Elena Fortún al teatro (que quedó perfectamente justificada cuando hicimos su esbozo biográfico) hay constantes huellas en las aventuras de Celia y su hermano Cuchifritín. No me refiero solamente a que estas aventuras se presenten y desarrollen ante el lector a través de breves capítulos que constituyen escenas sucesivas con cambio de decorado, y muchos de ellos dialogados casi en su totalidad, lo cual ya revela parentescos teatrales en el estilo mismo de lo que leemos. Me refiero al teatro dentro del teatro, a una serie de juegos, de escenografías y alusiones que, como añadidos a la trama argumental, están enriqueciendo continuamente las peripecias reales de esa trama, abriéndola a otros ámbitos imaginarios.¹⁷¹

Uno de los elementos más importantes del arte de narrar es **el punto de vista**, concepto ligado a la mirada del escritor, ya que tan importante es lo que se mire, como “desde donde” se haga, lo que determinará el desenlace de la propia creación literaria.

Existe una tradición arraigada en la literatura universal desde tiempos remotos y recogida en muchos cuentos populares y de hadas basada en la creencia de que el héroe ha de superar una serie de dificultades que ponen a prueba su inteligencia y su astucia a lo largo del camino que emprende para conseguir cualquier objetivo, un camino que simboliza el de la vida misma. Guiado muchas veces por frases misteriosas y herméticas que a modo de consejo le van suministrando los diferentes personajes que se encuentra a lo largo del camino, se ve obligado a avanzar atento al menor indicio de peligro y sobre todo a llevar los ojos bien abiertos. Porque de la mirada, y de lo que ella abarque o desde donde lo abarque, depende el desenlace de la aventura.

¹⁷⁰ Martín Gaité, Carmen: “Una biografía excelente. *Virginia Woolf*, de Quentin Bell (*Diario 16, 7 de mayo de 1979*)”, en *Tirando del hilo (artículos 1949-2000)*, edición de José Teruel, Madrid, Ediciones Siruela, 2006, pág. 260.

¹⁷¹ Martín Gaité, Carmen: “Interpretación poética de la realidad”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 113.

Este “desde donde” tiene mucho que ver con el tan traído y llevado “punto de vista” del que sin cesar se ocupa hoy la crítica literaria.¹⁷²

La mirada, o el punto de vista, distingue al autor y a sus obras, por ejemplo, la escritora Elena Fortún y su personaje Celia. “Por ahora me interesa destacar que la mezcla de lo fantástico con lo cotidiano, que ya se advertía en las primeras colaboraciones en *Gente Menuda*, templará las dotes narrativas de Elena Fortún mediante el ejercicio de un punto de vista muy particular, desde el cual se ensalza la manipulación de la realidad y su alquimia”.¹⁷³

Dentro de la historia, la mirada puede dirigirse desde fuera, desde el exterior, hacia el interior. “Lo mirado desde fuera tiene siempre, en todo caso, un halo de prestigio. Yo siempre recuerdo que una vez, siendo niña, trepé desde la calle a una de las ventanas bajas del Casino de Salamanca, en cuyo interior se estaba celebrando un baile. Fue una visión muy fugaz, por lo arriesgado de la postura, pero jamás en mi vida me he divertido en un baile, cuando llegué a participar en ellos, como a través de las fantasías que elaboré aquella noche sobre la base de lo ‘entrevisto’. Cuando años más tarde leí *Cumbres borrascosas*, me emocionó mucho la escena en que Heathcliff y Catherine en una de sus desaforadas excursiones se acercan a la Granja de los Tordos y miran el interior iluminado de aquella casa lujosa, aupándose por la ventana”.¹⁷⁴

Entramos por la brecha de un seto, seguimos el camino cuesta arriba y llegamos junto a un arriate de flores que hay debajo de la ventana del salón. De allí era de donde venía la luz. No habían cerrado las contraventanas y las cortinas estaban a medio correr. Desde aquel sitio, empinándonos sobre el zócalo y agarrándonos al alféizar de la ventana, pudimos asomarnos a mirar lo de dentro. Y no sabes lo precioso que era: una habitación espléndida con alfombra roja y las sillas y las mesas forradas del mismo color, y un techo blanquísimo con cenefa de oro, y en el centro del techo una lluvia de

¹⁷² Martín Gaité, Carmen: “La mirada del escritor”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, págs. 195-196.

¹⁷³ Martín Gaité, Carmen: “Interpretación poética de la realidad”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 107.

¹⁷⁴ Martín Gaité, Carmen: “La mirada del escritor”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 199.

gotitas de cristal colgando en cadenas de plata, todo brillando mucho a la luz de los candelabros.¹⁷⁵

“Pero no es oro todo lo que reluce y ofusca los sentidos, como podrá entender quien termine de leer esta novela y se entere de la raya imborrable que marcó Catherine entre su pasado y su futuro al entrar en la Granja de los Tordos, narcotizada por los efectos de un lujoso espectáculo de bienestar. Contemplado desde el exterior”.¹⁷⁶

En otras obras, la mirada desde el exterior permite soñar. “El motivo de ensoñación que puede proporcionar al paseante un interior desconocido atisbado desde la calle es un tema muy cultivado por la literatura en general y especialmente por la romántica. Un ejemplo muy ilustrativo nos lo brinda Gustavo Adolfo Bécquer en su conocida leyenda “Tres fechas”. Paseando un día por una tortuosa calle toledana, embebido en sus cavilaciones, el poeta repara de improviso, al pasar ante un viejo caserón, en una de las tres o cuatro ventanas repartidas desigualmente por la fachada del mismo”.¹⁷⁷

Ya la ventana de por sí –comenta– era digna de llamar la atención por su carácter; pero lo que más poderosamente contribuyó a que me fijase en ella fue el notar que, cuando volví la cabeza para mirarla, las cortinillas se habían levantado un momento para volver a caer, ocultando a mis ojos la persona que, sin duda, me miraba en aquel instante. Seguí mi camino preocupado con la idea de la ventana, o mejor dicho de la cortinilla, o más claro todavía, de la mujer que la había levantado. Porque indudablemente a aquella ventana poética, tan blanca, tan verde, tan llena de flores, solo una mujer podía asomarse.¹⁷⁸

La ventana, constante en la producción de Martín Gaité,¹⁷⁹ permite ver el exterior desde el interior sin ser visto. “En este texto de Bécquer ya se apuntan

¹⁷⁵ *Ibidem*, págs. 199-200.

¹⁷⁶ *Ibidem*, pág. 200.

¹⁷⁷ *Ibidem*.

¹⁷⁸ *Ibidem*.

¹⁷⁹ Respecto a la ventana, escribe Emma Martinell Gifre: “A ella se tiende la vista desde la inmovilidad del trabajo (coser, escribir); sin dejar de mirarla se habla en *Nubosidad variable*. También se está distraído, o inmóvil, sin apartar por ello los ojos de ella en *Nubosidad variable*. La actividad de mirar hacia la ventana o a través de ella estimula la memoria, aviva los recuerdos; de todo ello se nutre la persona. La *ventana* se convierte en acicate de una reflexión múltiple: la del personaje, la del autor y la del lector. (Martinell Gifre, Emma: “Prólogo” a Martín Gaité, Carmen: *Desde la ventana. Enfoque femenino de la literatura española*, Madrid, Espasa Calpe, 1999, pág. 14).

dos temas que me parecen fundamentales para una adecuada reflexión sobre la ventana. El primero el de su condición estratégica de semiescondite. Las persianas, cortinas, contraventanas y visillos suelen celar el interior, al ofrecer la ventaja de mirarlo de fuera sin ser visto, permiten una visión fragmentaria y velada de los acontecimientos que tienen lugar al aire libre”.¹⁸⁰

La mirada también puede dirigirse desde el interior hacia afuera, hacia el exterior, también a través de la ventana, lo que permite igualmente la ensoñación, la fantasía, sobre todo, para la mujer hasta hace unas décadas.

La ventana, en efecto, propone una modalidad de visión muy adecuada no solo para mirar sin ser vistos sino también para echar a volar la fantasía. Las mujeres, que hasta hace pocas décadas salían a la calle menos que los hombres, cuando tomaron la pluma fue muchas veces para dejar constancia de la nostalgia que le producían los espacios exteriores y abiertos mirados desde el interior, desde esa brecha abierta en una habitación cerrada, a través de la cual los ojos se aventuran a completar lo atisbado a medias.¹⁸¹

En ese sentido, la ventana aportaba a la mujer, enclaustrada en su hogar, el consuelo de mirar a través de ella, lo que suponía el punto de referencia para los sueños y ensoñaciones del mundo exterior.

Pocos han reparado en la significación que la ventana tuvo entonces y ha tenido siempre para la mujer recluida en el hogar, condenada a la impasibilidad –escribí en mi ensayo *Desde la ventana*–. ¿Quién puede, sin embargo, ni ha podido nunca negarle a la mujer el consuelo de mirar por la ventana y de sacarle partido a los ensueños y meditaciones que puede acarrearle esta tregua en las tareas que tantas veces siente como agobiantes e insatisfactorias? La ventana es el punto de referencia de que dispone para soñar desde dentro el mundo que bulle fuera, es el puente tendido entre las orillas de lo conocido y lo desconocido.¹⁸²

¹⁸⁰ Martín Gaité, Carmen: “La mirada del escritor”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 201. El segundo tema que se extrae del texto de Bécquer es la vinculación entre ventana y mujer.

¹⁸¹ Martín Gaité, Carmen: “La mirada del escritor”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 201.

¹⁸² Martín Gaité, Carmen: “La mirada del escritor”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 201. La autora suele citarse a sí misma, como en esta ocasión. Esta cita se encuentra en: Martín Gaité, Carmen: “Mirando a través de la ventana”, en *Desde la ventana. Enfoque femenino de la literatura española*, Madrid, Espasa Calpe, 1999, pág. 51.

Las dos miradas o puntos de vista, desde el exterior hacia el interior y viceversa, se complementan, para enhebrar historias a partir de datos fragmentarios; precisamente esa es la labor del creador de ficción, en concreto, del novelista.

Este tipo de mirada se contrapone a la que antes he señalado, al recordar el pasaje de *Cumbres borrascosas*, y que tiene la trayectoria contraria, es decir, se asoma desde el exterior a interiores desconocidos. Pero ambas miradas se complementan, porque de lo que se trata es de urdir historias a partir de datos fragmentarios, que no otra es la tarea del novelista.¹⁸³

Además, para comprender la realidad es necesario distanciarse, temporal o espacialmente, a través de la mirada contemplativa. “Para entender los jeroglíficos y resolverlos hay que apartarse, mirarlos desde fuera”.¹⁸⁴ “La mirada contemplativa requiere distancia, ya sea espacial o temporal. Desde lejos se abarcan mejor los paisajes y las situaciones, no se mete uno en su magma cegador. Se entienden en su contexto”.¹⁸⁵

La distancia temporal respecto a los hechos es fundamental para su adecuada comprensión, debido a que la perspectiva aporta una nueva visión de la realidad.

Con relación a distancia temporal, yo, por ejemplo, he entendido mejor los usos amorosos de mi juventud al cabo de cuarenta años que cuando seguía sus pautas, y eso me ha ayudado a escribir sobre ese asunto con la mirada desligada de un investigador, aunque nunca dejara de latir la memoria de lo vivido. Pero desde luego mi libro *Usos amorosos de la postguerra española* solamente se perfiló como tal cuando los jóvenes treinta años menores que yo empezaron a hacerme preguntas sobre cómo nos relacionábamos los chicos y las chicas en la época en que yo empecé a ‘alternar’ con el sexo contrario. Preguntas desde fuera y desde lejos.¹⁸⁶

¹⁸³ Martín Gaité, Carmen: “La mirada del escritor”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, págs. 201-202.

¹⁸⁴ *Ibidem*, pág. 198.

¹⁸⁵ *Ibidem*, pág. 203.

¹⁸⁶ *Ibidem*, págs. 203-204.

La perspectiva que permite el distanciamiento temporal respecto a los hechos es también imprescindible para la narración. “Ponerlo todo un poco lejos para poder contarlo mejor, para ser capaz de reflexionar lúcidamente sobre ello, tiene un aliciente”.¹⁸⁷ También es necesaria para comprender los fenómenos culturales e históricos.

Posteriormente, reflexionando sobre la época de la posguerra española, que viví entre incertidumbres y miedos, como en sordina, y revisando periódicos y revistas que ningún alimento ni orientación me aportaron entonces, he venido a entender algo mejor lo que pasaba con aquel desdibujado y proscrito siglo XVIII, porque los fenómenos culturales que nos han marcado de alguna manera, aunque sea por omisión, siempre se entienden tarde y de lejos.¹⁸⁸

La distancia espacial también aporta una visión renovada de la realidad, debido a la nueva perspectiva desde la que se mira, lo que resulta fundamental para su comprensión global. “En cuanto a la distancia espacial, a poner lejos las cosas para verlas mejor en su conjunto, la profesora Emma Martinell, en su excelente libro *Hilo a la cometa*, donde analiza mi obra, ha señalado que muchos de mis personajes femeninos trepan a un árbol, suben a un monte o ascienden a una torre, y que desde ese punto de vista la realidad les parece renovada.”¹⁸⁹ Porque necesitaban el desahogo de la perspectiva. Con los ejemplos que trae a colación me brinda un trampolín muy elocuente para acceder de lleno a lo que considero fundamento de la literatura: la mirada distanciada ante todo aquello que provoca extrañeza”.¹⁹⁰

Otra clase de mirada, de punto de vista, es la mirada distanciada ante todo lo que resulta extraño, que, para Martín Gaité, es fundamento de la

¹⁸⁷ Martín Gaité, Carmen: “Se ha muerto de náusea”, en *Agua pasada*, Barcelona, Anagrama, 1993, pág. 329.

¹⁸⁸ Martín Gaité, Carmen: “Conferencia sobre el siglo XVIII”, *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 15.

¹⁸⁹ Además, en esa misma página Emma Martinell Gifre asegura que esos personajes femeninos son siempre rebeldes, jóvenes y curiosos. “En su conducta hay un punto de rebeldía, una atracción por lo peligroso, un deseo de distanciarse del lugar que se les asigna”. (Martinell Gifre, Emma: “La mirada distanciada, superación de la realidad”, en Martín Gaité, Carmen: *Hilo a la cometa. La visión, la memoria y el sueño*, edición de Emma Martinell Gifre, Madrid, Espasa Calpe, 1995, pág. 81). La autora cita a sus propios investigadores y estudiosos en sus textos sobre el quehacer literario.

¹⁹⁰ Martín Gaité, Carmen: “La mirada del escritor”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 204.

literatura. Una extrañeza que, a su juicio, con frecuencia se suele adjudicar al forastero, al recién llegado, en la narrativa, al que se cede la voz de la narración, debido a su interés y curiosidad por entender la realidad que no conoce, que aporta, además, una visión distanciada, su testimonio, sin sentirse implicado en la historia.

En principio, esa extrañeza se la adjudica al forastero,¹⁹¹ al que llega a un lugar que no conoce y trata de orientarse en él y de entender el comportamiento de sus habitantes. Son muchas las narraciones en que se cede la voz a ese intruso, encargado de contar algo que no le atañe más que por haberlo presenciado o haberse ido sintiendo implicado en ello a través de la curiosidad. Es la base de casi todas las novelas de detectives, y de otras muchas no propiamente detectivescas, como *Cumbres borrascosas* o *El gran Meaulnes*,¹⁹² novelas de “testigo”. La mirada de este testigo se caracteriza por la oscilación con que va posándose en lo que ve y no entiende, como si lo palpara para orientarse a medida que avanza por un terreno extraño, forzado a desvelar sus enigmas.¹⁹³

La mirada distanciada ante lo desconocido y lo extraño, influencia del cine, se caracteriza por su novedad, lo que resulta liberador para los demás. “El que ve por primera vez una cosa la impregna de una novedad que no tenía para los habituados a verla, es uno de los prodigios que esa mirada distanciada puede ofrecer como liberación a quien se sentía incómodo o prisionero de lo consabido”.¹⁹⁴

Sin embargo, la mirada distanciada no solo es propia de los forasteros ante lo desconocido y extraño, sino que también puede tener como objetivo lo seguro, lo conocido, lo cual entraña, incluso, mayor carga literaria. Es la mirada de perplejidad ante la realidad, lo que implica una perspectiva inesperada de lo ya sabido.

¹⁹¹ Por ejemplo, en la novela *Entre visillos* este papel lo desempeña el profesor Pablo Klein.

¹⁹² Es la única obra escrita por el autor francés Alain-Fournier (1886-1914), un año antes de su fallecimiento. El libro relata la historia de Agustín Meaulnes en busca del amor perdido.

¹⁹³ Martín Gaité, Carmen: “La mirada del escritor”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, págs. 204-205.

¹⁹⁴ *Ibidem*, pág. 205.

He dicho antes que considero la extrañeza como fundamento de la literatura. Pero no tiene por qué ser únicamente el “forastero” o el intruso quien se sienta picado por la curiosidad o sobresaltado ante aquello que no conoce.

La súbita mirada de perplejidad ante lo que se daba por seguro, por sabido de memoria, entraña una carga literaria aún mayor. Notamos que no somos los mismos al ver las cosas de esa manera y surge inesperadamente un miedo que tambalea nuestras convicciones al brindarnos una perspectiva inesperada de lo consabido y presuntamente inalterable.

Otras veces la percepción distorsionada de la realidad puede proceder de la contemplación del propio cuerpo o de los objetos más familiares. Y la extrañeza cabe vivirla como algo divertido.¹⁹⁵

La situación temporal y espacial de la obra es muy importante en la historia, tanto que Martín Gaité las denomina **los puntos cardinales**. Como muestra, basten las frecuentes alusiones a este aspecto ya sea de forma fragmentada en sus libros ensayísticos, ya como tema central en otros textos, por ejemplo, “Galicia en mi literatura”¹⁹⁶ y “Tiempo y lugar”.¹⁹⁷ Dado que “lo más importante para el hombre es el sentido de la orientación”,¹⁹⁸ la situación local y temporal de la historia es fundamental en la creación literaria, tanto para el lector como para el escritor.

Y necesitaría también dar noticias de esos límites, hacer inventario, no solo de las ideas que, con su abejero estimulante, le incitan a contar algo, sino del lugar y el momento en que surge el estímulo. Antes de recoger los frutos de él, a modo de expediente previo. Es como cuando en el texto de una obra de teatro se hace referencia a la decoración en las acotaciones que encabezan cada acto.

Muchas veces, cuando alguien intenta ponerse a escribir y no puede, está tropezando con un obstáculo, al parecer indefinible, pero que acaba localizándose siempre ahí: en la imposibilidad de partir hacia lo alto sin parar mientes en los detalles del lugar concreto que le rodea y condiciona. No es otro el tropezadero que aborta muchos escritos dejados para luego: negarse a dar cuenta del suelo que se pisa, desatender los puntos cardinales.¹⁹⁹

¹⁹⁵ *Ibidem*, pág. 206. En este último párrafo la autora se refiere a un episodio de *El cuarto de atrás*.

¹⁹⁶ Martín Gaité, Carmen: *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, págs. 122-137.

¹⁹⁷ *Ibidem*, págs. 386-403.

¹⁹⁸ Martín Gaité, Carmen: “Entra el verano”, en *El cuento de nunca acabar*, Barcelona, Anagrama, 1988, pág. 33.

¹⁹⁹ *Ibidem*.

La propia autora reconoce que durante el proceso creativo lo primero que ve es el lugar donde va a transcurrir la historia, el espacio narrativo, incluso antes de tener clara la trama, debido a la importancia de orientarse.

En fin, ayudada por los demás me han sugerido con sus preguntas y por el recuerdo de mis propias fatigas e intenciones concretas, voy a hablarles un poco y a mi manera del espacio narrativo. ¿Qué es lo primero que se le ocurre a usted –me suelen preguntar– cuando va a escribir una novela? Y en eso no tengo duda, lo primero que veo es el sitio donde van a desarrollarse los conflictos, incluso antes de tener muy clara la índole de esos conflictos. Veo una casa, un paisaje o una taberna. Tengo que verlo, medirlo, antes de meter allí a los personajes.

Y con eso tomo tierra, me sitúo.²⁰⁰

El lugar y el tiempo narrativos son los puntos cardinales de cualquier historia y características del arte de narrar, hasta el punto de que, para la autora, el escenario es, incluso, fuente de inspiración de la ficción. “Dar claves de los espacios y enhebrar con su peripecia. No son malos preceptos orientativos para quien quiera ponerse a escribir una novela”.²⁰¹ El propio lenguaje, que es muy sabio, alude a esta circunstancia, mediante la expresión castellana “tener lugar”.

Hay un giro castellano para aludir a cualquier tipo de acontecer, ya sea presente, pasado o futuro: “Tener lugar”. Es como si el acontecimiento pidiera espacio, se abriera camino trabajosamente antes de nacer en busca de un lugar. Y es que el lenguaje, siempre lo he dicho, es muy sabio y alude a la entraña misma de los fenómenos que designa. Una cosa que ha sucedido, cuando la recordamos, nos damos cuenta de que tuvo su propio lugar, como lo tienen las palabras que estoy pronunciando ahora en esta sala, o lo que ocurre fuera de ella, o lo que a cada uno nos sucederá cuando salgamos a la calle y entremos en casa, en el hotel o en un café, donde se reanudarán los argumentos. Todo tiene un lugar determinado que siempre salta al recuerdo o a la imaginación como decorado de las historias.²⁰²

El lugar condiciona la propia historia, hasta el punto de que algunos escritores regresan a ellos reincidentemente. “De lugares geográficos

²⁰⁰ Martín Gaité, Carmen: “El taller del escritor”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 272.

²⁰¹ Martín Gaité, Carmen: “Tiempo y lugar”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 403.

²⁰² *Ibidem*, pág. 386.

convertidos en literatura y a los que un autor vuelve de forma reincidente han quedado ejemplos insignes en Faulkner, García Márquez, Juan Benet y tantos más”.²⁰³ Paradigmático es también, sin duda, el escenario en el que transcurre la novela más célebre de la literatura española.

La más grande novela de lengua castellana comienza diciendo: “En un lugar de la Mancha de cuyo nombre no quiero acordarme...” Dice Miguel de Cervantes que no quiere acordarse, pero es evidente que se acuerda, que tiene ese lugarón manchego donde ha situado la casa del viejo hidalgo grabado a fuego en algún recodo de la memoria. Mejor dicho, lo tenía porque ese lugar recóndito de su memoria ya no sabemos dónde está, aunque el lugar de la Mancha persista. Pues bien, está claro que todas las aventuras reales e imaginarias que tienen lugar en el libro están condicionadas por aquel mítico lugar de la Mancha y el paisaje de su más próximo entorno, de la misma manera que Vetusta condiciona la vida de Ana Ozores en *La Regenta*, el *Far West* americano la interminable serie de películas protagonizadas por vaqueros que han llegado a llamarse así, “películas del Oeste”, o, por poner un ejemplo más cercano, uno de los ríos próximos a Madrid acota el territorio de todo lo ocurrido un domingo de agosto en la novela *El Jarama*.²⁰⁴

La autora concede tanta importancia al lugar o a la situación espacial de la historia que suele ser el motivo de inspiración para sus obras literarias. “Se me ha ocurrido esta divagación porque la almendra lingüística que se encierra en la expresión citada viene a corroborar algunas reflexiones sobre mi propio quehacer narrativo, las cuales, dicho sea en honor de la verdad, a mí no se me hubieran ocurrido por mi cuenta, pero es que me preguntan tanto que cómo hago lo que hago y por dónde lo empiezo, que ya he acabado poniéndome las pilas a ver si puedo complacer a esas personas y aplacarles su curiosidad. Y es por ahí por donde ha salido esto del lugar. Ante la pregunta reincidente de periodistas y estudiosos de mi obra: ‘¿Cómo se le ocurre a usted una novela?’, lo único que soy capaz de contestar con certeza es: ‘Veo el lugar’”.²⁰⁵

En la historia los lugares interiores son idóneos para el recogimiento, la intimidad, la conversación, los recuerdos. “Y llegados a este punto, quisiera

²⁰³ *Ibidem*, pág. 387.

²⁰⁴ *Ibidem*.

²⁰⁵ *Ibidem*.

llamar la atención sobre lo importante que es para el hombre tener un refugio. Creo que la disposición y el decorado actual de interiores tiende cada día más a suprimir rincones y pasadizos, escondites en una palabra, donde el ser humano pueda sentirse amparado del peligro. Tal vez el hombre moderno los considere como algo superfluo y prefiera los recintos que no están llamados a criar memoria, amplios, impersonales, desnudos, en las antípodas de aquella casa de Cáceres que mi madre me dibujó, y de tantas otras donde me he albergado y me he sentido a buen recaudo. De todas ellas he ido dejando rastro en mi literatura. Casas para hablar en voz baja, para remansar recuerdos, casas donde los objetos se pierden, se esconden y el tiempo se agazapa también dispuesto a dejar por algún cajón su huella. Gaston Bachelard, en su fascinante ensayo *La poética del espacio*, ha expresado con todo acierto esta función de albergue que tienen los rincones”.²⁰⁶

Gracias a la casa, un gran número de nuestros recuerdos tienen albergue, y si esa casa se complica un poco, si tiene sótano y buhardilla, rincones y corredores, nuestros recuerdos hallan refugios cada vez más caracterizados... En ese teatro del pasado que es nuestra memoria, el decorado mantiene a los personajes en su papel dominante. Creemos a veces que nos conocemos en el tiempo, cuando en realidad solo se conocen una serie de fijaciones en espacios de la estabilidad del ser, de un ser que no quiere transcurrir, que en el mismo pasado va en busca del tiempo perdido, que quiere “suspender” el vuelo del tiempo. En sus mil alvéolos, el espacio conserva el tiempo comprimido. El espacio sirve para eso.²⁰⁷

“Quisiera llamar la atención preferentemente (aunque el libro de Bachelard bien merecería la pena de ser leído entero) en la frase que acaban ustedes de oír, por si acaso no se han fijado bien en ella: ‘El ser humano no quiere transcurrir, lo que quiere es suspender el vuelo del tiempo’. Naturalmente no a va conseguirlo, puesto que todos somos mortales y estamos expuestos a mudanza y deterioro más o menos insensibles, pero lo que desde luego puede afirmarse es que si la literatura sirve para algo es para otorgarnos esa ilusión de estabilidad, del tiempo detenido, remansado dentro de un

²⁰⁶ *Ibídem*, pág. 396.

²⁰⁷ *Ibídem*, págs. 396-397.

determinado espacio: aquel lugar del que hablaba al principio donde va a tener lugar la invención”.²⁰⁸

La situación temporal de la historia está ligada a la espacial. “Me doy cuenta de que, a caballo de estas reflexiones, hemos entrado ya definitivamente en la vinculación del tiempo con el espacio cuyas respectivas demarcaciones intenta desenmarañar y someter a análisis la crítica literaria. Tarea nada fácil, desde luego, porque un espacio narrativo de cualquier tipo está tan teñido del tiempo que ha discurrido o va a discurrir entre sus paredes, calles, bosques y caminos que será difícil borrar de cualquier descripción, por objetiva que sea, la cicatriz dejada por la herida del pasado en tales escenarios o en la memoria de quien los contempla”.²⁰⁹

Para la autora, la metamorfosis de los lugares, relacionada con el paso del tiempo, es inherente a la literatura y está vinculada a la pérdida de afecto.²¹⁰ “Esta cicatriz que deja en las almas el tiempo feliz transcurrido en lugares sujetos luego a mudanza la he descrito, ya comparándola decididamente con la pérdida de un amor, en mi ensayo *El cuento de nunca acabar*. Los lugares, despojados del dueño a quien sirvieron, se transforman en un cuerpo sin alma, igual que nuestro propio cuerpo cuando se ve forzado a prescindir de quien le inyectaba amor”.²¹¹

Cuando una historia de amor se da por terminada, la situación que se produce está presidida por una consternación y perplejidad semejantes a las que nos invaden cuando nos vemos obligados a decidir qué hacer con los muebles y enseres de una casa que hay que levantar porque han muerto las personas que habitaron en ella durante largos años. ¿A quién entregar toda esa herencia, adónde trasladarla? Nos paseamos una y otra vez por las estancias silenciosas y vacías, atiborradas de objetos desposeídos súbitamente del significado que les concedía la presencia de quien al mirarlos, usarlos y velar por su conversación, les estaba transfundiendo su propia vida. Y, sin embargo, los muebles siguen ahí, y los cachivaches, y las ropas colgadas en el armario, y las cartas y papeles que salen de todos los cajones, pendientes de una

²⁰⁸ *Ibídem*, pág. 397.

²⁰⁹ *Ibídem*.

²¹⁰ *Ibídem*, pág. 398.

²¹¹ *Ibídem*.

revisión ulterior y siempre diferida para poner en orden la historia que ya no le interesa a nadie. ¡Cuántas veces le oímos decir a las personas que vivieron en esa casa: “Un día de estos me tengo que meter a ordenar cajones y a tirar papeles viejos”! ¿Pero ahora quién los tira? ¿Y adónde?²¹²

A diferencia de los espacios interiores, “los paisajes externos varían menos, y es muy frecuente en novelas, películas y canciones la explotación de ese contraste entre la inmutabilidad de un paisaje que se vuelve a ver al cabo de los años y las variaciones sufridas durante esos años en el interior de quien lo contempla. Bastaría con recordar coplas tan famosas como *Camino verde* o el tango *Tomo y obligo*. Las narraciones donde se reproduce esta sensación inexorable de que la naturaleza va a sobrevivirnos son muchísimas. Por otra parte, basta con que visitemos las cuevas de Altamira, paseemos bajo los arcos del acueducto de Segovia o contemplemos las cataratas de Iguazú para que nos demos cuenta de la trágica superioridad de lo perenne frente a lo mutable. ¿Cómo, pues, no va a explotar la literatura ese desvalimiento del hombre frente a la naturaleza?²¹³

Los lugares pueden ser vividos por los personajes como opresores o liberadores, lo que origina la propia trama. “Los lugares donde se vive siempre o a los que se llega de visita (dos aspectos de relación del personaje con el decorado) pueden oprimir o significar una vía de liberación. En el primer caso, lo que suele subrayar el cronista de esos espacios es la rutina o mediocridad de una comunidad poco abierta al cambio o a la sorpresa, en contraste con los anhelos de escapatoria del personaje agobiado por el entorno, que sueña, como don Quijote, en salir a buscar otras aventuras desde ese lugar del que no quisiera acordarse. A partir de la novela del siglo XIX, esta actitud de insumisión a las reglas que rigen la comunidad suele ser sustentada por una mujer, que poco a poco va marcando la pauta literaria de las heroínas rebeldes. No es otro el tema central de *Madame Bovary*, con todas las Anas Ozores y

²¹² *Ibidem*, pág. 399.

²¹³ *Ibidem*.

Anas Kareninas que se le quieran añadir hasta nuestros días, porque proliferan de continuo las secuelas dejadas por el *bovarismo*".²¹⁴

Los lugares novelísticos, en ocasiones, están vinculados a la idea del viaje. "Son incontables las novelas y también las películas que comienzan con la llegada de un coche de línea, un tren o un automóvil al lugar donde van a desarrollarse o *tener lugar* las peripecias de la historia que ha elegido ese inicio. Puede tratarse de un paisaje exterior, rural o urbano, pero casi siempre el móvil del viaje se va perfilando cuando, dentro de aquel paisaje, se enfoca como referencia una vivienda determinada".²¹⁵ El viaje entraña aventura, por motivos dispares. "Son tres las razones fundamentales que incitan al viajero a entrar en una casa donde no reside habitualmente: la curiosidad, la búsqueda de raíces o el deseo de olvidar".²¹⁶

En definitiva, "lo importante de los lugares novelísticos es que sean capaces de enhebrar la trama que dentro de ellos se desarrolla, que le den tanto al que los vive como al que los contempla desde fuera cierto pie para entender aunque sea tardíamente lo que significó que las cosas pasaran allí y no en otro sitio".²¹⁷

En el arte de narrar es también importante el tiempo narrativo, aspecto que el lector debe reconocer con facilidad en la historia, gracias al buen hacer del escritor para mostrar, por ejemplo, el efecto transformador del paso del tiempo en los personajes, al igual que ocurre en la vida. "Los que cuentan mal no saben dar la noción del tiempo, que, como decía San Agustín, nos es lo más familiar a todos, pero nadie sabe explicárselo a los demás. El tiempo tiene que fluir siempre dentro del relato, tiene que dejar su herida, zarandear a las gentes que se mueven dentro de él, irlas transformando. Y que se vea cómo y por qué y a través de qué frases pasan de un estado a otro".²¹⁸

²¹⁴ *Ibidem*, pág. 400.

²¹⁵ *Ibidem*, págs. 400-401.

²¹⁶ *Ibidem*, pág. 401.

²¹⁷ *Ibidem*, pág. 403.

²¹⁸ Martín Gaité, Carmen: "Río revuelto", en *El cuento de nunca acabar*, Barcelona, Anagrama, 1988, pág. 269.

De un paisaje siempre se podrá decir `había al fondo una montaña de perfil dentado que se recortaba contra el cielo´ y decir que era gris o majestuosa y que la iluminaba la luna con su luz cadavérica o sonámbula o lo que se quiera. La montaña y la luna están ahí siempre iguales y se dan cita a la misma hora y nos enterrarán a todos, las adjetive el narrador como las adjetive. Pero de un personaje recién introducido en el relato, no se puede decir sin más que era generoso y compasivo o que tenía instintos criminales, eso el tiempo del relato lo dirá. No se le puede ver de una pieza, se le tiene que ir viendo a través de lo que haga, de lo que diga, de las actitudes que tome. Espere usted a ver, porque puede ser de una manera o de otra, según lo que pase, según con lo que se enfrente y lo que el tiempo vaya haciendo de él. Pasa igual en la vida, a nadie hay derecho a colgarle para siempre el mismo adjetivo. Las personas tienen un antes y un después, y eso es lo que hay que saber marcar en la historia. Son un proceso, el de la historia misma que viven. No son, van siendo.²¹⁹

El arte de narrar no solo debe afectar a la forma, sino también al contenido de la obra literaria, elementos que deben estar conjugados de modo que el escritor logre el objetivo de convencer al lector. En alusión a Elena Fortún, Martín Gaité destaca estos aspectos de su sabiduría narrativa:

La eficacia de Elena Fortún, así como su pervivencia, consisten en la viveza y realismo de unos diálogos que, al ser puestos en boca de niños, facilitan una crítica social encubierta tras la ingenuidad y la ironía... A despecho de la declaración de la autora de que lo suyo era “como pintar abanicos”, aquel retrato de una familia de clase media alta madrileña, sus relaciones con las criadas, los porteros, las costureras y demás elementos de una clase social inferior no tenía por exclusivo destinatario a un público infantil, y eso explica en gran parte la clave de su éxito.

El secreto de su favorable acogida estriba tanto en el fondo como en la forma.²²⁰

El escritor no debe descuidar tampoco el contenido de su obra, ya que una de las motivaciones originarias de la creación literaria es ofrecer su peculiar aportación, decir lo suyo. La autenticidad y la innovación surgirán como fruto de su labor durante el proceso transformador de la vida a su propio cuento, lo que conlleva un estadio solitario de elaboración para interiorizar la realidad, los conocimientos, los sueños –todos ellos, propios o ajenos–, las

²¹⁹ *Ibidem*, págs. 269-270.

²²⁰ Martín Gaité, Carmen: “Arrojo y descalabros en la lógica infantil”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, págs. 100-101.

lecturas, las vivencias. En este sentido, la experiencia²²¹ es fundamental para lograr que la historia resulte creíble al lector. La principal fuente de inspiración es la existencia, a la que se suman las ensoñaciones y las influencias literarias, es decir, el pensamiento de generaciones anteriores. **El material narrativo** se reinventa y reelabora constantemente, se retroalimenta: emisor y receptor intercambian sus papeles, de modo que reciben los mensajes de los otros y los devuelven con su propia aportación, recreados.

La verdad de lo escuchado, al elaborarse de acuerdo con preferencias y circunstancias personales, modifica siempre, en mayor o menor medida, el acontecer real del discurso tal como se produjo, aun cuando exista la sincera pretensión de estarlo transcribiendo de modo fidedigno, y en eso estriba la estimulante levadura del material narrativo en perenne variación, así como las dificultades que opone al análisis. Quien se pone a dar cuenta de un relato a cuyo nacimiento asistió, se siente tentado simultáneamente a dar noticias de esa gestación y proceso introduciendo su propio personaje de narrador, en el cual le resultará difícil no complacerse.²²²

La naturaleza transformadora del material narrativo, gracias a la labor de emisor y receptor, se refleja en algunas metáforas y expresiones que utiliza habitualmente la autora, como “hilar”, “hilo” y “atar cabos”.

No renegar del hilo. Leyendo a Barthes, me doy cuenta después de muchos días, de que lo que él llama “los correlatos” es exactamente lo que yo quiero decir cuando repito tanto eso de “tirar del hilo de los asuntos”, buscarles filiación. ¡Los correlatos! ¡Mira tú por dónde!²²³

Siguiendo esa idea, se deduce que el escritor asimila y hace suyo, pasándolo por un proceso de reflexión y transformación, el mensaje recibido de

²²¹ En una entrevista con Julia Otero, Martín Gaité asegura: “La experiencia viene de lo que te han contado, de lo que has visto, de lo que has oído o de lo que has soñado”. (Otero, Julia: “Carmen Martín Gaité por Julia Otero”, en *El País Semanal*, 23 de enero de 2000). Y en otra entrevista dice: “La literatura es, siempre, la elaboración de unos materiales de experiencia, es decir, elementos de la memoria sobre unas vivencias pasadas (...) la literatura te hace recordar tus raíces, reflexionar y entender, porque para escribir hay que volver a los orígenes, al libro de la memoria, a la exploración de la infancia”. (Bustamante, Jubi: “Encuentro con Carmen Martín Gaité”, en *Camp de l’Arpa*, núm. 57, noviembre de 1978, pág. 55. Citado por Escartín Gual, Montserrat: “Carmen Martín Gaité: la escritura terapéutica”, en *Revista de literatura*, CSIC, vol. 76, núm. 152, 2014, págs. 595).

²²² Martín Gaité, Carmen: “Justificación del título”, en *El cuento de nunca acabar*, Barcelona, Anagrama, 1988, pág. 21.

²²³ Martín Gaité, Carmen: “Río revuelto”, en *El cuento de nunca acabar*, Barcelona, Anagrama, 1988, pág. 315.

otros ya sea por el contacto con los demás en su propia vida o bien mediante la lectura.

LO PROPIO Y LO AJENO

En definitiva, no hay relatos propios y ajenos, sino relatos que el narrador es capaz de hacer propios y otros que no se anexiona, porque no le han tocado en lo vivo. Esos serán los que cuente de forma desgana.²²⁴

La vida, los sueños, los pensamientos y las lecturas de los demás conforman también el material narrativo de los escritores, dentro del continuo proceso de retroalimentación, que también afecta a las influencias literarias, debido a las escasas fronteras entre ficción y realidad.

Muchas veces he pensado que si me dejaran contestar en profundidad a esa pregunta tan reincidente: “¿Qué literatura le ha influido a usted?”, la tarea llevaría un tiempo enorme, porque el primer gran enigma a desentrañar es el de dónde está la frontera entre lo que llamamos vida y lo que llamamos literatura. Tan dura de dilucidar sería la relación existente entre las conductas literarias y la nuestra particular, como la proporción en que conviven y se mezclan dentro de nuestros recuerdos más remotos los personajes históricos o novelescos –a quienes tantas veces hemos creído ver el rostro– con aquellos que desempeñaron en nuestra historia particular el papel de padres, vecinos, de maestros o de amantes.²²⁵

Las influencias literarias, aprehendidas de la lectura de obras y autores anteriores, e incluso, contemporáneos, se reflejan en mayor o menor medida en la creación, al igual que el contexto social y la cultura, en el sentido amplio del término. Es el caso de Emilia Pardo Bazán, autora gallega nacida a mediados del siglo XIX.

En 1886 publicó su obra más lograda y famosa, *Los pazos de Ulloa*, donde presenta la desintegración de una clase social en decadencia. A esta novela siguió su segunda parte, *La madre naturaleza*, imbuida de una especie de paganismo o panteísmo muy gallego, precursor, según algunos estudiosos, del mundo indómito y mágico de Valle-Inclán. Otras novelas suyas son *Memorias de un solterón*, *Doña Milagros*, *La sirena*

²²⁴ *Ibidem*, pág. 265.

²²⁵ Martín Gaité, Carmen: “El amor en la literatura y la vida”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, págs. 211-212.

negra y *La quimera*, además de numerosos relatos breves, alrededor de quinientos, donde suele poner de relieve la sordidez y el primitivismo de la vida rural gallega.²²⁶

Las influencias culturales, en concreto, el carácter gallego, son patentes en la obra de Emilia Pardo Bazán, como las lecturas a las que tuvo acceso, facilitadas por su posición social –pertenecía a la alta burguesía– y la circunstancia del forzoso traslado de su familia a Madrid con motivo del estallido de la revolución de 1868.

Poco después estalló la revolución de 1868, y todos los componentes de la familia se trasladaron a Madrid, donde el padre, antiguo carlista, diputado a Cortes y amigo personal de Olózaga, facilitó a la joven escritora el acceso a las tertulias y círculos literarios más importantes de la Corte, a través de cuyos contactos se incrementaron sus inquietudes intelectuales y comenzó para ella una época de intensa actividad literaria y mundana, complementada por sus viajes al extranjero, que no solo le sirvieron para perfeccionar su conocimiento del inglés, el francés y el italiano, sino que significaron algo fundamental para su formación: el descubrimiento de los novelistas franceses, particularmente Zola, que tanto habría de influir en su labor futura.²²⁷

Las influencias culturales gallegas son también importantes en la creación literaria de Martín Gaité, que también reconoce en numerosos textos las influencias literarias presentes en sus obras; por ejemplo, la autora destaca la lectura de los libros protagonizados por Celia y escritos por Elena Fortún, cuya maestría fue determinante en su escritura y, especialmente, en sus inicios.²²⁸ Sin embargo, una de las influencias más importantes es la retroalimentación de todas sus facetas creadoras, como crítica literaria, traductora e investigadora histórica, que se nutren y revierten en su ficción.

Otra enseñanza muy fructífera que me deparó mi sesgo hacia la investigación histórica fue la de comprobar que la Historia con mayúsculas ha sido protagonizada y escrita por seres atentos, como los que nos rodean, a mudanza de humores y, por consiguiente, a contradicción y mentira. El trato con Macanaz, aparte de enseñarme paciencia y sacarme de muchas melancolías y agobios personales, dio un mentís a quienes

²²⁶ Martín Gaité, Carmen: “Feministas españolas del siglo XVIII”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 164.

²²⁷ *Ibidem*, pág. 163.

²²⁸ Martín Gaité, Carmen: “Interpretación poética de la realidad”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 117.

auguraban que aquella dedicación me iba a apartar de mi afición a la literatura. Pocos seres me habrán enseñado más a vincular la Historia con las historias que el viejo don Melchor de Macanaz.²²⁹

Respecto al arte de la persuasión o cómo convencer al lector, objetivos que logra la historia bien contada, en sus críticas literarias, Martín Gaité alaba o, por el contrario, censura las historias bien o mal narradas, respectivamente. Ejemplo del primer caso es Elena Fortún, cuyo quehacer literario es ensalzado habitualmente por la autora en sus conferencias o ensayos, en concreto, su eficacia narrativa, lograda gracias a sus estrategias creativas, lo que suponía, en consecuencia, la verosimilitud, la adhesión, la complicidad y la identificación del lector con el personaje Celia, ambos infantiles.

Si alguna duda hubiera podido abrigar el lector infantil sobre la identidad real de Celia Gálvez, al llegar a este punto se le disipaba por completo. No era una niña de novela por la razón irrefutable de que confesaba estar jugando a ser una niña de novela. Mayor garantía de su existencia no se podía encontrar, como tampoco una estrategia más eficaz para que naciera en mí, la amiga a quien estaba haciendo tales confidencias, el afán de emularla.²³⁰

Las **estrategias narrativas eficaces** son imprescindibles para lograr no solo la **tensión narrativa**, sino también la identificación o la complicidad del lector con el personaje y la obra, la credibilidad, la verosimilitud, en consecuencia, para conseguir convencer al que lee. Un ejemplo es la obra alemana *Werther*, en la que Goethe, como ocurre con muchos clásicos, fue innovador desde el punto de vista de la creación literaria.

Werther necesitó, como pocos héroes literarios, dejar constancia de este despilfarro de su alma, y además introdujo un ingrediente narrativo que no era tan habitual en su época como en la nuestra: contar su proceso amoroso en primera persona, como un

²²⁹ Martín Gaité, Carmen: "Reflexiones sobre mi obra", en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 254.

²³⁰ Martín Gaité, Carmen: "Interpretación poética de la realidad", en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 117.

puede tendido a los lectores para facilitarles la identificación con los modelos de comportamiento que así perpetuaba.²³¹

Otro clásico, también del siglo XIX, *Cumbres borrascosas*, escrita por Emily Brontë, ejemplifica el arte de narrar, entre otros aspectos, por su innovación y modernidad también desde el punto de vista de la creación literaria: “aunque romántica cien por cien en cuanto a clima y argumento, inaugura por otra parte la novela moderna, por su capacidad de reflexión sobre la narración misma y por la pericia –insólita en la prosa de la época– para utilizar estrategias de distanciamiento”.²³²

La verdad es que es tan desmesurada la historia de todas las crueldades que Heathcliff lleva a cabo en la segunda parte del libro, de las emociones extremas que inculca y de los desastres que acarrea, que la novela fácilmente podría haberse convertido en un folletín bastante inaguantable, a no ser por la maestría de la autora, que desde la primera página logra emborracharnos con la historia que nos va a contar y nos hacer deponer los criterios habituales de verosimilitud e inverosimilitud con que nos pertrechamos ante un texto literario. En este Emily Brontë no está buscando en ningún momento nuestra adhesión o condena con relación a unos comportamientos que pueden parecer reprobables, sino que de lo único que se preocupa es de que nos interese por saber cómo pasó aquello y por qué pasó así.²³³

La autora ensalza la maestría de Emily Brontë, que recurre a estrategias de distanciamiento, de ineludible modernidad, para mantener el interés por la historia y lograr la verosimilitud.

Y aquí enlazamos con las estrategias de distanciamiento a que aludía. Heathcliff surge en la novela, antes que nada, como un enigma a descifrar. La autora consigue mantener progresivamente encendido el interés hacia ese personaje de mirada sombría y gesto reconcentrado al que está señalando desde su aparición en el primer capítulo como el núcleo fundamental de la historia. Y para lograrlo, Emily Brontë se vale de un narrador interpuesto y ajeno a la trama (igual que, dentro de ella, también Heathcliff era un intruso en el seno de aquellas familias), y la función primordial de este

²³¹ Martín Gaité, Carmen: “El amor en la literatura y en la vida”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 217.

²³² Martín Gaité, Carmen: “Los amores malditos”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 318.

²³³ *Ibidem*, págs. 320-321.

narrador –Lockwood– es la de propagarnos su propia curiosidad por la historia que nos cuenta, a medida que nos informa de cómo y quiénes se la van contando a él.²³⁴

Emily Brontë empleó con acierto otras estrategias narrativas en *Cumbres borrascosas*, desde el mismo inicio de la novela, como el hecho de permitir al lector asistir desde fuera al enfrentamiento entre los Earnshaw y los Linton, que culminará en tragedia.

Si tenemos en cuenta que la Granja de los Tordos y Cumbres Borrascosas van a simbolizar a lo largo de la novela dos universos encontrados que se mandan alternativamente, a través del bravío paisaje que los separa, continuas señales de rechazo y de influencia mutuas, saludaremos como otro gran acierto de Emily Brontë el hecho de que ya nos los ponga delante de los ojos desde el preludio de la narración, detallando sus respectivos interiores e insinuando su antagonismo. La Granja de los Tordos representa la morada de la inopia, de la calma acolchada, rutinaria y celestial. Desde ese reducto, donde se instala como cronista, va a escribir Lockwood su diario. En él recoge los informes que le irán suministrando especialmente Nelly y Dean, la segunda gran narradora interpuesta por la autora, una vieja criada que le ha cedido Heathcliff a su inquilino y que conoció en la infancia a todos los protagonistas de la historia. Una historia que sigue aún coleando y cuyos únicos supervivientes se cuecen a fuego lento en el infierno del otro escenario antagónico, Cumbres Borrascosas, antro de violencia y perdición. Es decir, que mientras se va escribiendo en la Granja de los Tordos los tramos de la historia ya acontecidos, esa historia se prosigue y se remata –como un último rescoldo de lo que quedando narrado– en Cumbres Borrascosas.²³⁵

Además, Emily Brontë logra contagiar al lector de la fascinación que comparten otros personajes por Heathcliff –una criatura diabólica, que encarna la rebeldía, la zozobra y la transgresión–²³⁶ y consigue mantener este sentimiento hasta el final de la novela.

La propuesta desafiante de Emily Brontë es la de invitarnos a compartir esa fascinación por Heathcliff hasta el final de la novela. Y lo más admirable es que lo logre, a pesar de no dulcificar ninguna de las tintas negras con que lo pinta ni ahorrarnos detalle alguno de su conducta abyecta. La fascinación que Heathcliff ejerce sobre todos los personajes de la novela y sobre sus lectores estriba en que se ha fraguado en la

²³⁴ *Ibidem*, pág. 321.

²³⁵ *Ibidem*, pág. 322.

²³⁶ *Ibidem*, pág. 318.

maldad pura que le condujo la rebeldía, en que la maldad lo ha hecho de una pieza. Y en que es capaz de experimentar y suscitar pasiones extraordinarias, de resistir en ellas hasta sus últimas consecuencias. Su odio al mundo, coherente con el naufragio de todas sus expectativas de amor, escapa a cualquier juicio moralista y se analiza en el mismo tono con el que se consignarían los fenómenos meteorológicos, solamente regidos por el capricho de las fuerzas naturales desencadenadas.²³⁷

²³⁷ *Ibídem*, pág. 323.

2.5. LA IMPORTANCIA DEL LOGOS. LA FE EN LA PALABRA. EL LENGUAJE LITERARIO

La producción literaria y ensayística de Carmen Martín Gaité refleja la importancia que la autora concede al *logos*, por ser el vehículo y la herramienta del pensamiento y del conocimiento. La palabra representa el orden frente al caos de las ideas y de la realidad, y es una herramienta imprescindible para entablar la comunicación auténtica. Precisamente su inexistencia es uno de los grandes males de la sociedad actual que, según la autora, revierte en el descrédito y el descuido de la palabra, una “mercancía frágil”, y su sustitución por lo inefable. Con el objetivo de recuperar el diálogo, es preciso cuidar el *logos*, para lo cual se requiere llevar a cabo una labor solitaria de reflexión. Estas ideas se concretan en el ámbito literario, en el que el lenguaje es fundamental para la comprensión del lector. De hecho, la autora identifica palabra con escritura y lectura.

2.5.1. La importancia del *logos*. El orden frente al caos

La importancia que confiere la autora a la palabra se debe a la consideración del *logos* como vehículo del pensamiento y del conocimiento y como herramienta esencial para establecer el diálogo, la comunicación auténtica. La palabra no solo conforma el libre fluir de las ideas, sino que es el instrumento del que se sirve el ser humano para explorar y explicarse la vida. La escritora define el *logos* (“palabra”, “discriminación”) como un diamante, “como piedra de toque fundamental, como un hacha de sílex que nunca pulimentaremos ni afilaremos lo bastante”.¹

Porque ese *logos* es el único instrumento con que, en definitiva, podemos contar: no tenemos otro bisturí –ni lo hay– capaz de penetrar, separar y atravesar (conviene

¹ Martín Gaité, Carmen: “Las trampas de lo inefable”, en *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas*, Barcelona, Destino, 1982, pág. 90.

recordar que *día* es “a través”) el bosque enmarañado de realidades por el que andamos desorientados, indagando, olfateando, tratando de avanzar y que se nos ofrece en miles de sugerencias como perenne objeto de diálogo.²

La palabra es la herramienta para establecer el diálogo, la comunicación verdadera, y el vehículo para penetrar la realidad, razones por las cuales es imprescindible cuidarla: “Y como sigue siendo y siempre lo será, a pesar de todo, el único vehículo posible para viajar a través de la realidad y llegar a los demás, el diálogo sin el *logos* se queda en el andén, incapaz de ponerse en marcha”.³

En una crítica literaria sobre la obra titulada *El primer lenguaje constitucional (Las Cortes de Cádiz)*, de María Cruz Seoane, Martín Gaité identifica el lenguaje como el fluir de la vida y del pensamiento.

Siempre fluyen debajo del lenguaje las alteraciones del pueblo que lo va alterando y que tiene sus razones más o menos concretas (a veces mucho) para escoger una voz en vez de otras y para innovar giros y acepciones. Pero labor tan delicada como la de captar este fluir de la vida y del pensamiento en un determinado periodo histórico, a través del lenguaje, requiere algo más que un mero acarreo de ejemplos a palo seco, método tan inoperante como el contrario de elaborar teorías palabreras improvisadas sobre un ejemplo aislado. Hay que aliar, como lo ha hecho María Cruz Seoane en este libro, la paciencia, el rigor y la modestia al pulso selectivo, al buen olfato y a la sensibilidad.⁴

Dando un paso más, la autora identifica en numerosos textos el *logos* con lo literario. Ya en “Brechas en la costumbre” (*Agua pasada*, 1993) expresa en alusión a Bécquer el concepto de palabra como herramienta que permite convertir las ideas en realidad. El poeta se refiere a ellas como “entes prisioneros acostumbrados a la tiniebla pero ansiosos de luz... gérmenes

² *Ibidem*.

³ *Ibidem*.

⁴ Martín Gaité, Carmen: “*El primer lenguaje constitucional (Las Cortes de Cádiz)*, de María Cruz Seoane” (*Ínsula*, núm. 258, mayo de 1968), en *Tirando del hilo (artículos 1949-2000)*, Madrid, Ediciones Siruela, 2006, pág. 44.

destinados a morir conmigo sin que de ellos quede otro rastro que el que deja un sueño de media noche, que a la mañana no puede recordarse”⁵.

La identificación entre palabra y lo literario es más clara en otros textos, como el discurso “Dar palabra” (*Agua pasada*, 1993), en el que también destaca el placer y la pasión que despierta el *logos*.

Quien tiene pasión por la palabra y está abierto a ella recibe, tanto de los libros que lee como de las conversaciones que escucha, un continuo acicate que le tienta a participar en esa fiesta del lenguaje, una especie de savia que le entra por todos los poros y le induce a buscar siempre una expresión inteligible.⁶

Palabra, para Martín Gaité, es también lenguaje. En ese sentido, resalta el sano y placentero ejercicio de jugar con los términos. Así, en “Interpretación poética de la realidad” (*Pido la palabra*, 2002), tomando como ejemplo a los personajes infantiles de Elena Fortún, resalta el divertimento que supone ese juego.

Muchos de los líos en que se meten Celia y luego Cuchifritín, es decir, la mayor parte de los malentendidos que los hacen colisionar con el mundo de los adultos, tienen su origen en el doble sentido de algunas frases hechas cuyo intríngulis nadie les explica y en esa tendencia de la lógica infantil a tomarse las cosas al “pie de la letra”, mientras no se le proporcionen directrices en contrario. Los adultos no sólo son descuidados y perezosos para aclararle al niño lo que ha entendido mal, sino que ignoran el placer que puede proporcionar el descenso a la variada cantera del lenguaje y, llevados por la costumbre de tomarse demasiado en serio a sí mismos, dedican una exclusiva y obtusa atención a sus rutinarias tareas, descalificando, como una pérdida de tiempo, el sano ejercicio de jugar con las palabras.⁷

La importancia de la palabra reside también en su carácter inmortal, al identificarla con la narración. La palabra es “un juguete que siempre gusta y

⁵ Martín Gaité, Carmen: “Brechas en la costumbre”, en *Agua pasada*, Barcelona, Anagrama, 1993, pág. 166.

⁶ Martín Gaité, Carmen: “Dar palabra”, en *Agua pasada*, Barcelona, Anagrama, 1993, pág. 370.

⁷ Martín Gaité, Carmen: “Interpretación poética de la realidad”, *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 105.

nunca se estropea”.⁸ Esta idea enlaza con el concepto que expone la autora en sus obras ensayísticas sobre la literatura y la superación del tiempo, lo perenne frente a lo efímero de la vida. El carácter de la palabra como dadora de vida se manifiesta incluso a través de los recuerdos de lo que nos contaron otras personas. “Años más tarde de escribir *Retahílas*, resumía así esta relación entre el recuerdo de las personas y la huella que nos ha dejado su forma de hablar.”⁹

A las personas se las recuerda por las palabras que han dicho y las historias que han contado –y sobre todo por cómo y a través de qué humor las han contado– mucho más que por su estatura o el color de su pelo, lo cual se comprueba con una nitidez desgarradora siempre que un ser querido muere o deja de querernos, ocasiones ambas en que el único expediente válido para revivir su presencia es acudir a nuestra memoria en busca de las cosas que ese ser nos contaba o nos decía, como si solo su palabra, al resucitar los gestos que la acompañaron, nos refrendara aquel añorado existir y lo hiciera perdurar de alguna manera. Y en nombre de esta misma intuición, cuando nos sentimos impulsados a hablar de esa persona con otra que no la conoció, también tendemos a encender en esta el interés por las historias de que fue portadora la otra y mediante las cuales, al dedicárnoslas, tejió su relación con nosotros.¹⁰

El carácter perenne de la palabra se da en mayor medida en la escrita, la letra impresa, precisamente por ese motivo, lo que le confiere su relevancia y su veracidad, como afirma Celia en una de las novelas de Elena Fortún. “Tal vez no se diera cuenta Elena Fortún, cuando puso estas palabras en boca de Celia, hasta qué punto el tiempo y sus lectores le íbamos a dar la razón”.¹¹

Ya sé yo que las “aventuras con los titiriteros” no han pasado nunca. ¿Pero y qué? A veces lo que sueño creo que es verdad, y lo que me pasa me parece que lo he soñado

⁸ Estas palabras de la autora están citadas en: Martín Gaité, Carmen: “Prólogo”, en *Traer a cuento*, edición de Julián Moreiro y coordinación de Amparo Medina-Bocos y Esperanza Ortega, León, Edilesa (Junta de Castilla y León), Colección Vuelapluma, 2002, pág. 8.

⁹ Martín Gaité, Carmen: “Reflexiones sobre mi obra”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 253.

¹⁰ Martín Gaité, Carmen: “Reflexiones sobre mi obra”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 253; y Martín Gaité, Carmen: “Justificación del título”, en *El cuento de nunca acabar*, Barcelona, Anagrama, 1988, pág. 21. La autora se cita a sí misma; en esta ocasión la diferencia entre las dos citas estriba en la inclusión o no del último párrafo.

¹¹ Martín Gaité, Carmen: “Interpretación poética de la realidad”, *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 121.

antes. Además, lo que ha pasado no está escrito en ninguna parte y al fin se olvida. En cambio, lo que está escrito es como si estuviera pasando siempre.¹²

La palabra también concede vida, como la literatura. “Un dolor de muelas es siempre lo mismo y sigue ahí, aun cuando no hables de él. Pero otra clase de dolores se configuran y acrecientan precisamente al nombrarlos. Por ejemplo, las penas de amor. Hay cosas que sin contarlas tal vez no cobrarían existencia”.¹³ En ese sentido, en alusión al amor y al lenguaje amoroso, la autora considera que es este el que mantiene la pasión; de hecho, ambos son inseparables: “Es la adopción de un lenguaje amoroso (no solo expresado con palabras sino cultivado interiormente) lo que tira de los sentimientos y favorece su latente estallido”.¹⁴

Pero la pasión no se puede separar de su expresión, ya que al nacer el lenguaje que pretende traducirla, este queda fijado como algo inherente a la pasión misma que lo provocó; así lo que se lega a los futuros amantes de carne y hueso es la retórica del amor. Si faltara esa retórica, los sentimientos que traduce existirían de un modo puramente accidental, no reconocido ni interiorizado, acaso a simple título de extravagancias inconfesables. Es la literatura quien ha exaltado estas extravagancias y las ha patentado, otorgándoles carta de naturaleza.¹⁵

La cualidad de la palabra como dadora de vida se manifiesta, en especial, ante la muerte, por su carácter inmortal. “Voy a terminar, pues, leyendo uno de los cuentos que prefiero de Rosa Chacel, y creo que no otra cosa debiera haber hecho desde que empecé. En el homenaje a un escritor muerto es de ley concederle la palabra a él. Nuestra única colaboración tendría que ser prestar la voz a esa palabra ya que él no puede hablar ni leer (...) Por eso, nada mejor que imaginarme sentada junto a Rosa Chacel en sus años últimos y leyéndole en voz alta, como voy a hacer ahora ante ustedes, este

¹² *Ibidem*.

¹³ Martín Gaité, Carmen: “Río revuelto”, en *El cuento de nunca acabar*, Barcelona, Anagrama, 1988, pág. 277.

¹⁴ Martín Gaité, Carmen: “El amor en la literatura y en la vida”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 214.

¹⁵ *Ibidem*, pág. 215.

cuento memorable y enhebrado con el rigor habitual de la autora, pero huyendo de meandros y berenjenales”.¹⁶

La palabra representa el orden frente al caos; este concepto lo aplicará no solo a la vida, en el sentido de que sirve para ordenar el pensamiento, sino también a la propia creación literaria.

Porque las cosas solo toman cuerpo al nombrarlas, y nadie, por ignorante que sea, deja de intuir el formidable peso de las palabras ni su poder para dar a la luz lo que, antes de ser designado o mentado, yacía sin rostro en el vientre del caos. Lo cual no quiere decir que lo que bulle informalado en el reino de las sombras no proponga problemas incluso más turbios ni deje de percibirse como un dolor sordo que lanza solapadas amenazas; pero ya se sabe que el hombre, por proceder del caos, le tiene menos miedo a este que a la tarea de rotularlo, y tiende a mantener la postura fetal de esconder la cabeza, que es en la que se siente más protegido, difiriendo siempre que puede el momento de salir al encuentro de los fantasmas llamándolos por su nombre. El ejemplo más antiguo para ilustrar lo que vengo diciendo ya dejó desde la infancia huella indeleble en nuestra memoria, a través de la leyenda que la Biblia nos ofrece para explicar algo tan remoto y fundamental como son los orígenes del mundo; es decir, su tránsito del ser al no ser, de la confusión al orden.¹⁷

Las referencias de la transformación del orden al caos a través de la palabra son frecuentes en su obra ensayística. En relación con este concepto, la palabra purifica. “Después de muchos encontronazos (...) explicas a otro las historias y a la vez las ordenas en ti mismo. Entonces, efectivamente, la palabra tiene una función purificadora, una función ordenadora”.¹⁸

Para ordenar el caos, ya el mismísimo Ser Supremo no encontró más recurso, según esta narración inmemorial, que el de apelar a la palabra, madrina infalible del milagro que se operó a lo largo de siete días. Y es muy sintomático que aquella aparición eslabonada de elementos y de criaturas, concebidos por la mente divina para dibujar y poblar un mundo inexistente y sin contornos, se iniciara con la mención a la sustancia

¹⁶ Martín Gaité, Carmen: “Centenario Rosa Chacel”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 246.

¹⁷ Martín Gaité, Carmen: “Hágase la luz”, en *El cuento de nunca acabar*, Barcelona, Anagrama, 1988, pág. 209.

¹⁸ Villán, Javier: “Carmen Martín Gaité: habitando el tiempo”, en *La Estafeta Literaria*, núm. 549, 1 de octubre de 1974, pág. 22. (Citado por Escartín Gual, Montserrat: “Carmen Martín Gaité: la escritura terapéutica”, en *Revista de literatura*, CSIC, vol. 76, núm. 152, 2014, pág. 589).

intangible pero primordial encargada de sacarlos de las tinieblas y hacerlos visibles. Lo más urgente era enunciar esa sustancia, y al entenderlo así, dejó el Sumo Hacedor (o los que inventaran la historia, que viene a ser lo mismo) prueba fehaciente de su preclaro talento y singulares dotes para roturar el magma, que otro en su lugar no habría sabido por dónde empezar tan ambicioso invento. Pero él, nada, omnisciente e impávido, sin arredrarse ante la situación: “Hágase la luz”, eso fue lo primero que dijo. Y la luz fue hecha, se concibió y configuró como tal sustancia, al mandato de la palabra que la convocaba.¹⁹

El concepto de orden que concede la palabra al caos del pensamiento, en el sentido de que lo conforma, se aplica también al arte de narrar, en el proceso creativo de la literatura, puesto que el escritor, antes de escribir, lleva a cabo un proceso de introspección interior, a través de su memoria, tras el cual ordena el pensamiento, sus recuerdos, lecturas, vivencias y sueños, el material propio y el ajeno, que después seleccionará y transformará en material narrativo para sus obras de ficción.

Claro que ahora ya, después de tantos acontecimientos, transformaciones y conflictos como han zarandeado a la Humanidad de entonces acá y la han llevado a poner en tela de juicio casi todo, excepto la luz, referencia a la que remite cualquier objeto o idea, parece lógico que fuera esa la primera palabra enunciada en aquel mandato divino. ¡Pero eso es ahora! Lo difícil debe ser concebir la luz cuando no existe sino a través de la sed provocada por su carencia, y ni siquiera cabe recurrir al consuelo que pueden tener los ciegos de que otro se la describa; porque es que hay que darse cuenta de que no había nadie, ni nada de nada, precisamente por no haber luz. Y en eso radica precisamente la trampa de lo bien contado, implantándose como sinónimo de lo verdadero: en que, aunque sepamos que ese mito solamente ha podido ser elaborado ‘a posteriori’ por los que ya veían, su grandeza está en hacernos creer, mediante esa narración, en la omnisciencia de quien partía de cero, a tientas y a oscuras, desde el fondo mismo del caos.²⁰

Lo bien contado, a través de la palabra, después de poner orden al caos, es considerado creíble. Esta idea pueda aplicarse también a la literatura, Como ejemplo, la autora elige el texto bíblico, como ejemplo de credibilidad.

¹⁹ Martín Gaité, Carmen: “Hágase la luz”, en *El cuento de nunca acabar*, Barcelona, Anagrama, 1988, págs. 209-210.

²⁰ *Ibidem*, pág. 210.

Antes de haber sido inventada en los términos en que nos lo cuenta la Biblia, esta leyenda podría parecer innecesaria o falsa, y aún hoy que está inventada así el texto deja un margen de desahogo para que los escépticos pongan en duda la entidad de ese creador ambiguo y todopoderoso, que no logra convertirse en protagonista por la simple razón de que no le vemos el rostro. Pero en cambio el tino inicial con que puso manos a la obra –fuera él quien fuera– nos consolida la verdad de la narración, nos la implanta como algo cuya necesidad queda fuera de dudas. ¿A quién puede caberle en la cabeza la sospecha de que no fuera la luz lo primero que en el mundo se creara? ¿De qué habrían servido, ni para quién, las montañas, el mar, los ríos, los mamíferos, peces y reptiles, los árboles frutales, el hombre y la mujer, cómo habrían conseguido escapar del caos a la luz, si esa luz no hubiera existido primero? ¿Ni qué pintarían Adán y Eva, incapacitados para contemplar todas aquellas maravillas que les habían precedido, qué desairada aparición no habría sido la suya, ateridos y ciegos en el umbral del glorioso séptimo día con que se remató la obra? ²¹

La autora recurre a la metáfora de la luz, como origen del mundo, para aludir a la palabra, también en el sentido de que esta alumbra.²² “Por cualquier parte por donde exploremos, existen en el lenguaje huellas de esta primacía bíblica concedida a la luz, y tal vez sea una de las más significativas la que ha quedado acuñada en el vocablo mediante el cual se designa el nacimiento de un nuevo ser, siendo el verbo alumbrar, como lo es, sinónimo de parir. Un niño se hace dándole a luz, sacándolo a la luz”.²³

La narración bíblica será mentira confrontada con las teorías darwinianas –espléndido esfuerzo por separar los orígenes del mundo de los orígenes del cuento–, pero ateniéndose a las normas de credibilidad que segrega lo narrado, será siempre verdadera por el hallazgo de su cabal invención, por cederle el protagonismo fundamental a la luz y no a quien la inventaba ni a quienes luego nacerían de ella y habrían de mirarlo todo bajo su haz. Pero, sobre todo, por llevar engarzada en su misma entraña la metáfora madre de cuantas posteriormente se han urdido, la primera que arrojó luz verbal sobre el reino de las sombras.²⁴

²¹ *Ibidem*, págs. 210-211.

²² En la antología *Traer a cuento*, que contiene una selección de textos de Martín Gaité referentes a temas considerados clave en dicho libro, este fragmento de *El cuento de nunca acabar* lo titulan “[La luz de la palabra]”. (Martín Gaité, Carmen: “Prólogo”, en *Traer a cuento*, edición de Julián Moreiro y coordinación de Amparo Medina-Bocos y Esperanza Ortega, León, Edilesa (Junta de Castilla y León), Colección Vuelapluma, 2002, pág. 129).

²³ Martín Gaité, Carmen: “Hágase la luz”, en *El cuento de nunca acabar*, Barcelona, Anagrama, 1988, pág. 211.

²⁴ *Ibidem*.

2.5.2. La fe en la palabra y en el pensamiento

El discurso titulado “Dar palabra” (*Agua pasada*, 1993) es uno de sus textos más representativos sobre la fe en la palabra y en el pensamiento que sentía Martín Gaité, ligados, en esta ocasión, a la vocación literaria.

Esta fidelidad a una vocación –aunque el término *vocación* está más desprestigiado cada día– es el mayor privilegio que conservo, con tantos como la vida me ha arrebatado: la fe en la palabra y en el pensamiento. Y desde ese reducto –una especie de atalaya precaria y vulnerable– me atrevo a hablar al joven Felipe de Borbón, como si le lanzara un hilo de seda muy frágil, el único de que dispongo, para que lo recoja, si lo tiene a bien.²⁵

Unida a la fe a la palabra, se encuentra el respeto al *logos* como expresión del pensamiento e identificado con el hecho literario –la lectura y la escritura–.

Y sin embargo, yo solamente puedo aceptar el honor que hoy se me concede –y en esto creo que aquí mi compañero de baile me seguirá a gusto– si se considera como un premio a la perseverancia en esa conducta, por denostada que esté, la que se rige por la obediencia al *logos*, o sea, a la palabra. Y no me estoy refiriendo solo a la palabra dada, sino también a la recibida.²⁶

En el mismo texto, “Dar palabra”, dirigido a Felipe de Borbón y pronunciado por la autora con motivo del acto de entrega de los Premios Príncipe de Asturias en la edición de 1988, recomienda a su interlocutor que no pierda la fe en la palabra, un importante consejo dados el descuido y el descrédito que sufre el *logos* en la sociedad actual.

Ningún mensaje resumiría mejor que este de la escritora abulense²⁷ lo que yo le deseo al Príncipe –como la hechicera de los cuentos– en los umbrales de un mundo donde hay tantas libertades como servidumbres y tantas leyes como trampas: que no pierda la fe en la palabra, ni en la dada ni en la recibida.²⁸

²⁵ Martín Gaité, Carmen: “Dar palabra”, en *Agua pasada*, Barcelona, Anagrama, 1993, pág. 369.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ Se refiere a santa Teresa, escritora cuya obra leyó y a la que admiraba por su arte de narrar.

²⁸ Martín Gaité, Carmen: “Dar palabra”, en *Agua pasada*, Barcelona, Anagrama, 1993, pág. 372.

Martín Gaité manifiesta en el conjunto de su producción la fe en la palabra, el respeto y el cuidado hacia ella. Lo hace a través del uso preciso y rico de la lengua con la que escribe sus distintas obras. Así, incluso en sus investigaciones históricas, uno de los aspectos estudiados es la reflexión lingüística, por ejemplo, en *Usos amorosos de la postguerra española* y *Usos amorosos del dieciocho en España*; en este último registra los cambios lingüísticos surgidos en esa centuria.²⁹ También en sus críticas literarias y en sus artículos periodísticos, está presente su preocupación por el adecuado uso de la lengua, tanto en su elaboración, como en su temática, lo que demuestra su profundo conocimiento del idioma, por su curiosidad de aprender, su afición y su formación académica, ya que estudió filología en la universidad.

Su preocupación por el lenguaje y sus alteraciones se engarza con otra serie de artículos en los que predominan las cuestiones historiográficas, ya que el lenguaje será para Martín Gaité el resorte que permita captar el fluir de la vida y del pensamiento en un determinado tiempo cronológico. De hecho, en sus trabajos de investigación histórica, reconociendo su sintonía intelectual con María Cruz Seoane, siguió la suerte de cada una de las voces nuevas, con el cuidado y la atención con que un novelista seguiría las vidas convergentes de sus personajes.³⁰

Además, son frecuentes en el conjunto de su producción las referencias al adecuado o incorrecto uso de la lengua. Por ejemplo, se muestra crítica con el uso de extranjerismos, algunos de los cuales se castellaniza. Con sarcasmo alude a que hay que “intentar pronunciar con cara de inglés palabras como *holding, marketing, parking, consulting* y otros *ings* por el estilo”.³¹

Pero, ¿a santo de qué perder el tiempo añadiendo renovaciones inútiles a tan abrumadora carga? Pues nada, por si fueran pocas la concentración y agilidad gimnástica que se requieren para montarse en el carro vertiginoso de noticias y actitudes tan cambiantes como su nomenclatura, la gente admite sin protestar el recambio de piezas lingüísticas no averiadas y se lanza a la adquisición y consumo de

²⁹ Mañas Martínez, María del Mar: “Mis ataduras con Carmen Martín Gaité: una mirada personal a sus libros de ensayo”, en Redondo Goicoechea, Alicia (ed.): *Carmen Martín Gaité*, Madrid, Ediciones del Orto, 2004, pág. 39.

³⁰ Teruel Benavente, José: “Carmen Martín Gaité, articulista”, prólogo a Martín Gaité, Carmen: *Tirando del hilo (artículos 1949-2000)*, edición de José Teruel, Madrid, Ediciones Siruela, 2006, pág. 30.

³¹ Martín Gaité, Carmen: “Las renovaciones inútiles (*Abc*, 4 de febrero de 1994)”, en *Tirando del hilo (artículos 1949-2000)*, edición de José Teruel, Madrid, Ediciones Siruela, 2006, pág. 478.

neologismos totalmente necios, sustitución solamente atizada por el prurito de tirar lo viejo, antes de mirar a ver si seguía funcionando,³²

2.5.3. El descrédito y el descuido de la palabra en la sociedad actual

A pesar de ser la incomunicación una de las características de la sociedad actual, paradójicamente el ser humano padece sed de comunicarse con el otro, por lo que busca interlocutor. La autora comenta en “Las trampas de lo inefable” que el diálogo está “herido de muerte, de náusea y zarandeo”.³³ Sin embargo, la acuciante necesidad de interlocución conduce al descuido del *logos*, lo que revierte en lo inefable.

A medida que se proclama con creciente exasperación y monotonía que vivimos en un mundo de incomunicación, que nadie habla con nadie, que nos convertimos en máquinas, menor es el interés y el ahínco por buscar solución a los males del diálogo, de la comunicación, en el terreno del *logos*. Se diría que cuanto más se multiplican las menciones al mal, decrece en proporción inversa las exigencias por explicárselo uno mismo –requisito previo para poder explicárselo a los demás–; cuanta mayor desgana, desvío y desconsideración se manifiesta para con las palabras, peor trato se les inflige; se las allana y ofende, son holladas, agarradas por donde quiera, sin delicadeza alguna, consideradas como meros trastos intercambiables; da igual una que otra.³⁴

Esta es una de las conclusiones que se extraen de la exposición de Carmen Martín Gaité acerca de los problemas que acucian al ser humano en la sociedad actual. El descrédito y el descuido de la palabra convierten a lo inefable en la herramienta de intercambio, con la consiguiente ausencia de reflexión y elaboración en solitario, ya que el *logos* es el vehículo del pensamiento.

³² *Ibídem*.

³³ Martín Gaité, Carmen: “Las trampas de lo inefable”, en *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas*, Barcelona, Destino, 1982, pág. 90.

³⁴ *Ibídem*, pág. 91.

Se exige perentoriamente un ademán de perpetuo intercambio, de estar pasándole algo a otro, al que sea, al primero que se tenga al lado, igual da; y algo que tampoco importa lo que sea ni interesa analizar o definir. La cuestión es mantener esa ficción de diálogo, de comunicación, de intercambio entre los hombres.³⁵

La necesidad de comunicar se debate con la dificultad de hablar y escribir. “La urgencia con que las cosas por decir y por pensar pugnan para librarse del `no ser`, del olvido, contrasta con la evidencia de que resulte cada vez más difícil hablar y pensar”.³⁶ Como ya se ha señalado anteriormente, la sociedad actual se caracteriza por el descrédito de la palabra, un hecho que la autora censura en numerosos textos. Por ejemplo, en “Dar palabra”, discurso en el que toma como interlocutor al Príncipe de Asturias.

Él se va a enfrentar a una sociedad supertecnológica, dominada por las máquinas y los medios de comunicación de masas, por la prisa y la violencia, por el afán desmedido de prosperidad material; una sociedad en el seno de cuyas aceleradas mutaciones se infiltra de forma cada vez más alarmante y descarada la convicción de que todo es negociable y de que no obedecer más que al *logos*, como nos enseñó Platón, es una conducta pasada de moda y que, desde luego, no trae cuenta.³⁷

En ese mismo texto la escritora propone como solución al problema la creación de un nuevo lenguaje, lo que provocaría la renovación del pensamiento. Como se ha indicado en el anterior epígrafe, para la autora, la palabra no es solo la herramienta de este, sino que lo conforma.

A veces me doy cuenta de que habría que inventar un lenguaje nuevo y me parece que en eso consistiría todo. Nos hemos habituado a unas formas de expresión que anquilosan nuestra capacidad de pensamiento original. No sé cómo hay quien sigue renovando ciega e inalterablemente la vieja cuestión del fondo y la forma, en vez de empaparse cada vez con mayor empeño de su identidad. No se dejan decir las cosas solamente por vaciedad mental. Parece, al contrario, como si existiera mucho menor reparo en hablar por parte de quienes admiten y barajan conceptos puramente heredados, lo cual, naturalmente, resulta tan fácil, divertido y ruidoso como poner sobre la mesa fichas de dominó... Encontrar una forma nueva de hablar y de escribir

³⁵ *Ibídem*, págs. 93-94.

³⁶ Martín Gaité, Carmen: *Cuadernos de todo*, Barcelona, Random House Mondadori, S. A., 2002, pág. 98.

³⁷ Martín Gaité, Carmen: “Dar palabra”, en *Agua pasada*, Barcelona, Anagrama, 1993, pág. 369.

equivaldría, pues, también a inventar un oyente para esas palabras, con lo cual se inventaría también una relación distinta a la existente.³⁸

La invención de un nuevo lenguaje, que supondría, según sus palabras, la renovación del pensamiento, también permitiría encontrar y crear un nuevo interlocutor, lo que equivaldría a solucionar el problema de la incomunicación.

No niego que la misma falta de destinatario contribuye a ahogar lo que querría decirse, pero las cosas, dichas de una manera determinada, inventarían su propio destinatario. Pues ¿no es cierto que a las personas que nos escuchan o puedan escucharnos nos es dable imaginarlas como seres iguales que nosotros, en su zozobra, en su deseo de cambiar, de oír una voz distinta, de emitirla ellos mismos?... Si se dirigen a esos seres de piedra que son los que en realidad hay, se petrificarán con ello, con todo el entorno, no habrá en nadie un solo pestaño. Hay que criar los oyentes, hablarles como si fueran otros. Sólo así alguno se despierta y oye. Pero, ¡qué tenacidad, qué valor para inventar palabras y auditorio!³⁹

Dado que la escritora, en algunos fragmentos de su producción ensayística, identifica palabra y escritura, la anterior cita se puede aplicar también a la propia creación y a la sed de interlocución. La autora propone conquistar al lector, mediante la renovación del mensaje y de la palabra. En ese sentido, el cuidado de la lengua es fundamental, como conformadora del pensamiento. En el conjunto de su producción, son frecuentes las referencias de la escritora al sentido crítico.

2.5.4. La riqueza del lenguaje. La necesidad de cuidarlo

Como demuestra la escritura de Martín Gaité, en sus distintas facetas creativas, escrita con esmero, la autora considera fundamental la labor de cuidar el lenguaje, la palabra, a la que califica como tesoro: “Que los demás entiendan de verdad lo que uno dice, lo que quiere decir –si se quiere decir

³⁸ Martín Gaité, Carmen: *Cuadernos de todo*, Barcelona, Random House Mondadori, S. A., 2002, pág. 98.

³⁹ *Ibídem*, pág. 98-99.

algo—; no perderle la cara a la palabra, cuidarla como un tesoro, no dilapidarla, no prostituirla, no hablar por hablar”.⁴⁰

Sin embargo, no es una tarea fácil, aunque sí imprescindible, dado que la palabra es la herramienta del pensamiento y el vehículo del diálogo y de la comunicación. En “Las trampas de lo inefable” destaca la riqueza del lenguaje, que no debe descuidarse.

Si fuera fácil no habría que suplir tantos balbuceos, interjecciones y puntos suspensivos, con frases hechas a base de material de cualquier derribo, los vacíos del *logos* embotado, precario, ineficaz. No es fácil hablar, no, qué lo va a ser. El verbo como fácil, como cosa de nada, como una frivolidad más, es lo que complica y enmaraña el asunto. Si se partiera de que no es tan fácil, si se tomara como esencial empeño arrancarle al *logos* toda esa riqueza que contiene y que nunca otorga ni a los indiferentes ni a los perezosos, la misma labor de conquistarlo y atenderlo llevaría aparejada su eficacia; habría cosas difíciles de explicar, pero no existiría nada inexplicable.⁴¹

Es preciso cuidar el lenguaje, la palabra, “a solas, mediante dedicación oscura y esforzada”,⁴² en una fase previa al diálogo, de modo que lo reviva y que no sea sustituida por lo inefable, tal como asegura la autora que ocurre en la sociedad actual, con lo que se ha perdido el carácter discriminador del *logos*, su precisión, su eficacia comunicativa.

Cada cual ha de aplicarse —continuamente— a la tarea de mantener operante su propio *logos*, de afilarlo para talar la maleza que ofusca su visión y entorpece sus pasos por el bosque. Sin empezar por esa labor —que, por supuesto, es solitaria y previa al diálogo— no habremos conseguido llegar con nada a nadie ni penetrar realidad alguna. Todo esto parece evidente. Y, sin embargo, ¿quién le suministra a la palabra los cuidados que requiere?⁴³

Martín Gaité pone en práctica estas ideas sobre la palabra, el *logos*, y la necesidad de cuidarlo. De hecho, sus escritos demuestran el profuso

⁴⁰ Martín Gaité, Carmen: “Dar palabra”, en *Agua pasada*, Barcelona, Anagrama, 1993, pág. 370.

⁴¹ Martín Gaité, Carmen: “Las trampas de lo inefable”, en *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas*, Barcelona, Ediciones Destino, 1982, págs. 91-92.

⁴² *Ibidem*, pág. 96.

⁴³ *Ibidem*, págs. 90-91.

conocimiento que tenía de la lengua española, en parte por sus estudios universitarios, y el gusto por jugar con las palabras. Son frecuentes las citas en las que alude a algún vocablo, su significado y su etimología, o bien censura el uso incorrecto o el descuido de la lengua española. En ese sentido, se muestra purista, respecto al uso de neologismos y extranjerismos, que considera innecesarios si ya en castellano existe una palabra con el mismo significado.

Toda la vida de Dios, el lenguaje castellano ha tenido fresca y pronta una expresión para dar comienzo a un nuevo capítulo, tras los avatares turbulentos o felices que quedaron reseñados en el anterior, cuando el tiempo que media entre ambos es el de la noche que los separa. (...) Empieza a ser una rareza tan exquisita decir “al día siguiente” como recitar bien un parlamento de Melibea con réplica de Calisto incluida. Y merece un aplauso ferviente y agradecido. Yo ya pago lo que sea por oírlo, como se pagaba de estraperlo el café cuando en el país imperaba la achicoria. Lo que oímos por todas partes es un sucedáneo fusilado del inglés que mina la circulación del término lingüístico cabal, que suena a rayos y se propaga como la mala yerba. Lo que oímos y leemos, y la gente traga sin hacer ascos, es: “El día después”. Incorrección manifiesta porque “siguiente” es un adjetivo que acompaña al nombre (“la página siguiente”, “nos contó la siguiente historia”), o lo sustituye (“¡que pase el siguiente!”). Y a ver quién se atreve a decir: “Que pase el después” o “Nos contó la después historia”. No entra, claro, porque *después* es un adverbio de tiempo que además, en general, se usa con preposición (“mi nombre está después del tuyo” o “después de echar la carta me arrepentí”).⁴⁴

La autora explica con sencillez y ejemplos, de forma didáctica, las incorrecciones frecuentes en el uso de la lengua, algunas veces, influjo de la inadecuada utilización en los medios de comunicación. En el caso anterior, la escritora atribuye a la traducción literal del título de una película, *The day after*. Además, lamenta que “ahora se ha disparado el uso y abuso de la horrible frasecita, porque en tiempos de río revuelto –ya se sabe– es cuando más prosperan las renovaciones inútiles”.⁴⁵ Además, la autora se lamenta de que esta expresión ya es utilizada en los medios de comunicación, en el cine español, e incluso, por un escritor como Francisco Umbral. “Esto ya es grave.

⁴⁴ Martín Gaité, Carmen: “Las renovaciones inútiles (*Abc*, 4 de febrero de 1994)”, en *Tirando del hilo (artículos 1949-2000)*, edición de José Teruel, Madrid, Ediciones Siruela, 2006, pág. 479.

⁴⁵ *Ibidem*, pág. 480.

Hay que pararlo. A mucha gente le parecerá tan baladí que me sulfure por este atentado del lenguaje como que me quejara en un comercio de que no vendieran figuritas de barro para el belén. Me mirarían como a una marciana. ¿De barro? Ya no las pide nadie, mujer. Ahora se hacen de plástico”.⁴⁶

2.5.5. El lenguaje literario. Su importancia y contribución en la obra

Las anteriores ideas enlazan con la relevancia que tiene el *logos* en la comunicación, que se concreta en la necesidad de adecuar el lenguaje al interlocutor. En el ámbito literario, la autora también concede una gran importancia a la palabra, como demuestra su cuidada prosa, escrita pensando en facilitar la comprensión de su mensaje por parte del lector. “La letra escrita no tiene por qué ser desdeñada, pero tampoco producir indigestiones. La gente que escribe libros de ensayo suele estar demasiado inmersa en el caldo gutenbergo, que a veces alimenta, pero otras es como caldo *Maggi*”.⁴⁷ Al contrario que sus propios libros de ensayo, muestras de la maestría y de las dotes narrativas de la escritora, cuya labor tiene como objeto facilitar la comprensión del lector, persuadirlo y convencerlo, unos objetivos que Martín Gaité consigue en cada uno de sus textos.

El lenguaje, como parte de los elementos narrativos, es fundamental en su obra. Es una lengua precisa, rica, culta, que refleja su profundo conocimiento del idioma. Sin embargo, la autora también es capaz de combinar, en ocasiones, en sus novelas el registro culto con el coloquial,⁴⁸

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ Martín Gaité, Carmen: “Río revuelto”, en *El cuento de nunca acabar*, Barcelona, Anagrama, 1988, pág. 255.

⁴⁸ Esta idea también se expone en la antología *Traer a cuento*, en la que se asegura que este es uno de los dos rasgos que otorgan una voz propia a Martín Gaité: “Ha elevado la lengua coloquial a la categoría de lengua literaria, no ya porque la refleje de manera magistral en novelas como *Entre visillos*, sino porque la coloca en el centro mismo del relato: unas veces, llenando de familiaridad la manera de decir del narrador; otra, erigiendo el habla en protagonista absoluta de la ficción, por encima de cualquier otro recurso técnico propio de la narración: tal sucede en *Retahílas*, una novela que es lengua viva, conversación. Para que no queden dudas: ‘La expresión oral que se plasma en el decir y en el contar es la cantera principal de donde extrae material la novela’, afirma en una conferencia de 1998, titulada *Charlar y dialogar*”. (Martín Gaité, Carmen: “Introducción”, en *Traer a cuento*, edición de Julián Moreiro y

incluso, vulgar, con el que caracteriza a algunos de sus personajes, lo cual evidencia también su maestría en la utilización de la lengua.

Con las palabras “gutenberg” y jerga la autora suele referirse y censurar a los hablantes y escritores que componen sus mensajes sin considerar como objetivo de los mismos la comprensión del lector. La escritora aboga por la precisión del lenguaje, que debe adecuarse al interlocutor.

Perderle el respeto a las frases hechas, a “lo que siempre se dice así”, es desentumecer el lenguaje, sacarlo del alcanfor. No hay nada más serio que jugar con el lenguaje, bucear en el río revuelto del idioma, evitando echar mano de los comodines que sobrenadan en la jerga más al uso, más superficial... Nada hay más serio que jugar con el lenguaje, fertilizarlo, gozarlo, despeinarlo, hacerlo descarrilar un poco. Sin miedo. ¿Por qué inesperados derroteros nos llevará esa excitante aventura?⁴⁹

Su prosa ágil,⁵⁰ elaborada y amena, y su rico y cuidado lenguaje ejemplifican sus aportaciones sobre el quehacer literario y, concretamente, acerca de la importancia de cuidar la palabra, a la que Martín Gaité manifiesta respeto y fe. Ella misma asegura en sus libros que la escritura es, precisamente, una cuestión de pasión y fe.

coordinación de Amparo Medina-Bocos y Esperanza Ortega, León, Edilesa (Junta de Castilla y León), Colección Vuelapluma, 2002, pág. 19).

⁴⁹ *Ibidem*, págs. 305-306.

⁵⁰ La lengua utilizada por la autora en sus obras de ensayo está analizada en el capítulo 3 y la usada en sus creaciones de ficción, en la segunda parte de esta investigación, dedicada a la práctica ficcional.

2.6. LA CRÍTICA LITERARIA. *TEXTO SOBRE TEXTO*

La crítica literaria implica para quien la practica una doble labor: por una parte, como lector de la obra analizada, y, por otro lado, como escritor o creador de un texto dirigido al público afín a los libros. El crítico no solo lleva a cabo la interpretación de la historia narrada, sino que también recrea y reinventa añadiendo al mensaje de esta sus propias aportaciones.

Como asidua colaboradora de la prensa escrita, Martín Gaité censura determinados aspectos detectados en la sociedad actual relativos a esta actividad, entre los que destacan la actitud de prejuzgar previa al encuentro con el texto, la adopción de la moda como principal criterio de trabajo y la falta de esmero con que se escriben estas colaboraciones periodísticas. La autora colaboró con periódicos y revistas desde los años cincuenta, mediante la elaboración de artículos y de críticas literarias.

Al igual que su labor de traductora, como se verá en el siguiente epígrafe del capítulo 2 de esta investigación, su faceta como crítica de libros de literatura, aunque también de ensayos e investigaciones históricas, contribuyó a su escritura de literatura y de obras ensayísticas, así como a su teoría literaria. De hecho, en sus críticas se encuentran muchas de sus ideas aplicadas a la obra de otros autores, por ejemplo, los aspectos relativos al arte de narrar. Como crítica y traductora leyó numerosos libros; de hecho, en ocasiones, después de traducir alguna obra, escribió la crítica sobre dicho libro u otros del mismo autor.

Debido a sus frecuentes lecturas y a su curiosidad, su conocimiento de la literatura y de otros temas, por ejemplo, de la Historia, era muy amplio. Además, como escritora, dominaba la lengua española y el arte de narrar, y siempre fue una lectora contumaz, con sentido crítico, requisitos imprescindibles para ser crítico literario. Por esos motivos, sus colaboraciones periodísticas reflejan sus reflexiones sobre la labor de la crítica.

2.6.1. La crítica literaria

Siguiendo las aportaciones de la autora sobre el carácter de reinención y recreación que implica la interpretación de la obra, labor que desarrolla el lector, se puede llegar a la conclusión de que el crítico no solo cumple la misma función, durante la lectura, sino que, además, elabora otro texto. Se trata de un paso más en el ciclo comunicativo, al igual que la propia Martín Gaité hizo durante años para diversos periódicos y revistas, recogidos más tarde en algunos de sus libros, como *Tirando del hilo (Artículos 1949-2000)* y *Agua pasada* (1993), en esta ocasión bajo el epígrafe “Texto sobre texto”,¹ un título en el que ya está implícito este concepto. Además, durante su vida la autora ha escrito habitualmente anotaciones y comentarios sobre sus lecturas en sus “cuadernos de todo”, cuya selección se ha publicado bajo esa denominación también de forma póstuma.

Crítica de libros

Mis cuadernos de todo surgieron cuando me vi en la necesidad de trasladar al papel los diálogos internos que mantenía con los autores de los libros que leía, o sea convertir aquella conversación en sordina en algo que realmente se produjera. Los libros te disparan a pensar. Debían tener hojas en blanco entre medias para que el diálogo se hiciera más vivo.

Este verano lo he visto bien claro y lo tengo apuntado por ahí, todas las horas de El Boalo, de la enfermedad de papá, estaban jalonadas por mis lecturas, Villalonga, Ayala, Galdós, la Yates, Lawrence, Umbral, unos libros me llevaban a otros, y todos venían a mí, a hablarme en aquellas horas de angustia y depresión. Pienso que también con los amigos de este verano, Fabra, Giovanna, Nacho, Eduardo, he hablado sobre todo de libros, o al menos ha sido partiendo de ideas que se debaten en los libros leídos como se ha llegado a una apasionada conversación o debate.²

El crítico es también lector, así que se le pueden aplicar las ideas de Martín Gaité sobre la lectura, recogidas en esta investigación, aunque, como demuestra ella misma en sus colaboraciones periodísticas, se trata de una lectura analítica y profunda. Como conocedor del libro leído, la persona que

¹ Por este motivo da título también a este epígrafe de la tesis dedicado a la crítica literaria.

² Martín Gaité, Carmen: *Cuadernos de todo*, Barcelona, Random House Mondadori, S. A., 2002, pág. 264.

elabora la crítica literaria lleva a cabo su propia interpretación, ya que, según Martín Gaité, es válida, enriquecedora y una garantía para el texto la existencia de versiones dispares acerca de una misma historia, las cuales sean todas posiblemente verdad, por estar basadas en la mentira.³

Por otra parte, todas las críticas que me han hecho, sobre todo las adversas, las he tenido en cuenta y me han enseñado mucho. Así que, a lo largo de mi oficio, he entablado con frecuencia con los lectores, periodistas o estudiosos que me han venido a visitar, una relación muy peculiar, porque acabo haciéndoles yo a ellos, si se dejan, tantas o más preguntas que ellos a mí, lo cual suele desorientarlos un poco.⁴

La crítica de las obras literarias y ensayísticas tiene una finalidad didáctica, si está argumentada. “Eso, los críticos que busquen las intenciones que quieran... Yo pienso que toda crítica, si está razonada, te puede enseñar, porque por lo menos esa persona lo ha visto así, pues de algo te sirve el saberlo. En ocasiones puedes no estar de acuerdo con la crítica, sobre todo si es adversa, no gusta a nadie que le digan... pero, bueno, a mí lo que me gusta es que me expliquen por qué dicen, eso es lo que pediría a los críticos”.⁵

Si lo pide es porque no siempre ocurre.

No, eso no ocurre siempre. Ahora bien, a mí me suele interesar una crítica que pone peros a un estilo o a lo que sea, con tal de que esté razonada. Oye, que a un crítico, igual que ellos te exigen a ti que escribas bien, también le puedes exigir que escriba en condiciones, que no es siempre el caso. Oscar Wilde decía aquello de “No es que sea inmoral, es que está mal escrito”. Por eso te digo que si está bien escrito yo lo entiendo; ahora, si leo una crítica y no sé por qué dice que una cosa no está bien o por qué le ha parecido de tal manera, ya que no lo explica, me quedo un poco insatisfecha.⁶

En su labor como lector el crítico da un paso más, ya que realiza un trabajo similar al del escritor: comprende e interpreta el mensaje del libro leído

³ Martín Gaité, Carmen: “Retahíla con nieve en Nueva York”, en *Agua pasada*, Barcelona, Anagrama, 1993, pág. 29.

⁴ *Ibidem*.

⁵ Cantavella, Juan: “CARMEN MARTÍN GAITE: Contemplar la vida con una pluma en la mano”, en *Semblanzas entrevistas: Carmen Martín Gaité, Narciso Yepes, Manuel Gutiérrez Mellado*, Madrid, PPC, 1995, pág. 32.

⁶ *Ibidem*, págs. 32-33.

y se lo entrega al lector con sus aportaciones. En definitiva, reinventa y crea un nuevo texto a raíz del propuesto por el autor. Una muestra de esta idea sería cualquiera de las críticas literarias o de obras ensayísticas que Martín Gaité escribió para diversos medios de comunicación de prensa escrita, recogidas bajo el título “Texto sobre texto” en *Agua pasada* (1993, págs. 53-253) y publicadas de forma póstuma en 2006 en *Tirando del hilo (Artículos 1949-2000)* referidas a escritores y obras de la etapa comprendida entre los siglos XVIII y XX. Se trata de textos escritos con esmero, muy elaborados, de prosa cuidada y amena, como se detallará en el capítulo 3 de esta investigación.

Dentro de su labor de reinvención, como creador de su propio texto, el crítico debe saber transmitir al lector la pasión de la lectura y despertar en este el interés, en primer lugar, por su crítica literaria y, en segundo lugar, por el libro recomendado, por lo cual se le puede aplicar las consideraciones de Martín Gaité sobre el proceso de escribir y el arte de narrar.

A la lectura no se le puede fingir atención: hay que tenérsela. Y si el crítico llamado a propagar esa afición, es decir, a avivar en los demás la curiosidad y amor –hoy tan aletargado– por los escondidos tesoros de la letra escrita, no ha sido capaz de entregarse él mismo de lleno y sin prejuicios previos a ese deleite solitario cuyas excelencias pregonas, difícilmente podrá encender en nadie una llama que a él no le calienta.⁷

Para Martín Gaité, la finalidad de la crítica literaria no debe ser ofrecer un resumen del argumento de la obra, sino fomentar, invitar a su lectura y transmitirle al lector el gozo y el deleite de su lectura. Así lo explica en la crítica que ella misma escribe sobre el libro de Henry James titulado *El futuro de la novela*,⁸ selección de prólogos a sus propias obras, reseñas y ensayos críticos sobre la labor de otros autores coetáneos suyos, de las que este novelista estadounidense del siglo XIX se sirve para tratar el tema del quehacer literario.⁹

⁷ Martín Gaité, Carmen: “Estar à la page”, en *Agua pasada*, Barcelona, Anagrama, 1993, pág. 259.

⁸ Madrid, Taurus, 1975.

⁹ Martín Gaité, Carmen: “*El futuro de la novela*. Henry James, especialista de lo inefable” (*Informaciones de las Artes y las Letras*, suplemento núm. 354, 24 de abril de 1975), en *Tirando del hilo (artículos 1949-2000)*, edición de José Teruel, Madrid, Ediciones Siruela, 2006, pág. 52.

Aparte de que siempre he tenido por improcedente ese método de reseñar un libro a base de resumir por menor los temas de que trata, que para eso están los índices. La reseña de un libro debe aspirar a algo más simple: a encender en los demás el deseo de leerlo. Y esto solo se consigue bien cuando ha sido muy grande el gozo de la propia lectura. Espero, al calor del ejemplo de Henry James, haber sabido transmitir yo el deleite que me ha producido esta y haber sabido invitar a los demás a ella con los comentarios que anteceden.¹⁰

Martín Gaité sí consigue su propósito de invitar al lector a leer el libro de Henry James, uno de los novelistas más importantes de la Historia de la literatura, con esta crítica, que rebosa pasión, resulta muy sugerente, se lee con deleite y está escrita con esmero. Esto demuestra que su obra o creación, en sus distintas facetas –como escritora de literatura y ensayo, crítica literaria, prologuista y traductora– ejemplifica sus reflexiones sobre el quehacer literario.

2.6.2. El crítico literario

En ese mismo libro, *Tirando del hilo*, en otra crítica literaria, esta vez sobre el libro *Los alumbrados*,¹¹ de Antonio Márquez, investigación histórica, después de alabar el arte de narrar de dicho investigador, de su capacidad de transmitirnos el interés por lo que narra, aparte de su aportación por el contenido del libro, se refiere de nuevo a la contribución y el papel que debe desempeñar el crítico literario, dar a conocer y recomendar al lector las obras que resultan interesantes por su calidad y por estar bien escritas. A su juicio, el crítico no debe resumir el argumento o la historia del libro objeto de la crítica, sino aportar un análisis y juicio sobre la obra en sí.

No pienso adelantar ni resumir los resultados –no demasiado brillantes ni palmarios, por otra parte– de la labor de Márquez. Si esto desanima a alguno, peor para él; nadie debe contar a otro el final de un libro, ni aunque sea policiaco. Me parece, además, un sistema totalmente ajeno a la noción misma de crítica literaria el de sustituir el juicio sobre un libro por un resumen de lo que en él se dice. Para tanto como eso, basta con

¹⁰ *Ibidem*, pág. 54.

¹¹ Madrid, Taurus, 1972.

mirar la solapa, o todo lo más los corolarios del capítulo final. Esta obra de Márquez, aparte de que nos descubra una parcela muy interesante y mal estudiada de la España imperial, está escrita con el suficiente talento, eficacia y esmero como para que pueda ser recomendada en sí misma, prescindiendo del tema que aborda, y para que pueda ser saludada como una singular aportación al género, tan desangelado en general, de la investigación histórica. El autor sabe transmitirnos, por debajo de su apariencia de sobriedad, el interés por lo que va contorneando y rondando, lo sabe contar, aunque el ritmo sea a veces de salmodia. Tiene ese ritmo porque es el que a la historia le va. Yo el libro me lo he leído en dos sentadas y con esta crítica lo único que querría lograr es que se encendiese en los demás el interés por comprarlo y leerlo a su vez. Es lo mejor que se puede hacer a favor de una obra que ha interesado. Si hubiese logrado contribuir a ello en alguna medida, me daría por contenta.¹²

Como Martín Gaité ha comentado en sus artículos, críticas literarias, obras ensayísticas sobre el quehacer literario y en sus cuadernos, el crítico literario debe también saber contar o escribir bien, es decir, dominar el arte de narrar, como escritor que es. Teniendo en cuenta la labor de Martín Gaité como crítica literaria, se puede deducir también que el crítico, en su doble condición de lector y de escritor o creador, debe ser un lector contumaz, gran conocedor de la literatura, de la Historia o del género que critique, tener una mirada crítica y analítica, desde el conocimiento, dominar la lengua, escribir bien y transmitir al lector su pasión por la obra leída y analizada, en el caso de que su lectura, en soledad, haya sido placentera. Son algunos de los requisitos imprescindibles para ser un buen crítico de obras literarias o ensayísticas, como era Martín Gaité.

Según se desprende de los comentarios de Martín Gaité sobre la crítica en la sociedad actual,¹³ cuyo criterio de selección de las obras analizadas suele ser la moda, la actualidad, el crítico literario tiene una gran responsabilidad, ya que, gracias a su labor difusora de la literatura, debe contribuir a la formación de un tipo de lector determinado, es decir, crítico y reflexivo, que redundará en la creación de una literatura de calidad. Por ese motivo, el crítico también debe

¹² Martín Gaité, Carmen: "Los alumbrados, de Antonio Márquez" (*Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 271, enero de 1973), en *Tirando del hilo (artículos 1949-2000)*, edición de José Teruel, Madrid, Ediciones Siruela, 2006, págs. 48-49.

¹³ Este aspecto se analiza y expone en el epígrafe 2.6.4. La crítica literaria en la sociedad actual.

elaborar sus críticas con esmero y mimo. En cualquier caso, lo importante es la historia bien contada.

LA RECOMENDACIÓN

En el campo de la narrativo, la declaración de que los asuntos de que uno habla le interesan fervientemente, y que por eso su artículo debe ser publicado o su voz escuchada, resulta inconsistente si no viene refrendada con la única demostración admisible: la de contar de forma convincente, no eso, sino el cuento. El relato vive de su propio ejercicio, no de recomendaciones.¹⁴

2.6.3. Carmen Martín Gaité como crítica literaria

Carmen Martín Gaité, como crítica literaria, en sus colaboraciones en periódicos y revistas desde los años cincuenta, analizó diversos géneros, como la poesía,¹⁵ el teatro y, en especial, la novela, procedentes de distintas tradiciones narrativas (anglosajona, americana, portuguesa, italiana, francesa, alemana, rusa, española e hispanoamericana) y escritas por autores clásicos y contemporáneos. Y también, aunque en menor medida, obras ensayísticas o de investigación histórica, como *El primer lenguaje constitucional (Las Cortes de Cádiz)*, de María Cruz Seoane, o *Los alumbrados*, de Antonio Márquez. No en vano, la autora dedicó muchos años a la investigación histórica, en detrimento de la escritura de obras de ficción; por tanto, tenía conocimientos suficientes sobre la Historia, así como afición.

Respecto a la selección de obras y autores para elaborar sus críticas y artículos, aunque escribió sobre numerosos escritores y sus nuevos libros recién publicados, se trata, en ocasiones, de autores afines o cercanos a las lecturas y la escritura de Martín Gaité, es decir, a sus afinidades literarias. Por ejemplo, es el caso de la escritora María Cruz Seoane y su obra ensayística o

¹⁴ Martín Gaité, Carmen: "Río revuelto", en *El cuento de nunca acabar*, Barcelona, Anagrama, 1988, págs. 238-239.

¹⁵ José Teruel Benavente destaca que Martín Gaité fue una excelente crítica de la poesía de su generación y de ensayos filosóficos, y destaca que sus análisis sobre obras teatrales son más escasos, a pesar de la influencia del teatro en su obra narrativa. ("Carmen Martín Gaité, articulista", prólogo a Martín Gaité, Carmen: *Tirando del hilo (artículos 1949-2000)*, edición de José Teruel, Madrid, Ediciones Siruela, 2006, pág. 27).

de investigación *El primer lenguaje constitucional (Las Cortes de Cádiz)*, libro del que Martín Gaité ha reconocido sus deudas metodológicas para la confesión de su tesis doctoral “Lenguaje y estilo amorosos en los textos del siglo XVIII español” (1972), que después se convertiría en *Usos amorosos del dieciocho en España*, como recuerda José Teruel, editor de *Tirando del hilo (artículos 1949-2000)*. Él mismo añade, en una nota a esta crítica, que Carmen Martín Gaité escribió sobre María Cruz Seoane la crítica titulada “Sobresaliente *cum laude* a una escritora” (24.10.1977), y que, prueba de la sintonía intelectual que compartían ambas, escribieron de forma conjunta el artículo titulado “El franquismo en busca de tradición”, publicado en la revista *Historia* 16, número 10, en febrero de 1977, páginas 21-28.¹⁶ Esta es una muestra más del carácter cíclico de la obra de Martín Gaité, en sus distintas facetas creadoras, que se retroalimentan.

Respecto a las obras literarias que Martín Gaité criticaba, en ocasiones, escribía críticas sobre libros de escritores que había descubierto en sus lecturas, muchas veces en sus viajes al extranjero. A veces criticaba obras que ella misma había traducido al español y, en otras ocasiones, escribía sobre otros libros de estos autores, cuya lectura había sido gozosa. Siguiendo sus ideas sobre la labor del crítico, así ella procuraba dar a conocer, transmitir al lector su placer y entusiasmo por dicha obra e invitarle a su lectura.

Por ejemplo, escribió críticas sobre varios escritores cuya obra había ya traducido o que había leído para dicha crítica y después había traducido otro de sus libros; otras veces, el proceso era inverso. Por ejemplo, Italo Svevo, Natalia Ginzburg, Primo Levi, Eça de Queiroz, Emily Brontë, Gustave Flaubert o Virginia Woolf. Son autores cercanos y afines a la escritura, el universo literario y la teoría literaria de Martín Gaité. Esto se puede constatar en cualquiera de sus críticas y en la presencia de estos escritores en sus obras ensayísticas, a los que pone de ejemplo para ilustrar sus reflexiones sobre el quehacer literario y, en concreto, el arte de narrar. De ellos suele escribir con una especie de

¹⁶ Martín Gaité, Carmen: “*El primer lenguaje constitucional (Las Cortes de Cádiz)*, de María Cruz Seoane”, (*Ínsula*, núm. 258, mayo de 1968), en *Tirando del hilo (artículos 1949-2000)*, edición de José Teruel, Madrid, Ediciones Siruela, 2006, pág. 44.

cariño, con mimo y admiración; de hecho, ella misma ha escrito en algunas ocasiones que los considera sus amigos, a través de sus lecturas.

Algunas veces escribía críticas literarias sobre autores cuya obra había descubierto en sus lecturas, muchas veces en sus viajes al extranjero. Es el caso de la autora británica del siglo XIX Virginia Woolf, cuyo ensayo sobre el quehacer literario titulado *La torre inclinada* lee y critica en 1977.¹⁷ Por cierto, en esos años Martín Gaité estaba elaborando su ensayo sobre su teoría literaria *El cuento de nunca acabar*—precisamente uno de sus siete prólogos se titula *Las torres de marfil quebradas*—. De Virginia Woolf, tradujo en esos años su novela *Al faro*. Y más tarde, leyó en los años ochenta, en uno de sus viajes a Estados Unidos, su ensayo *Una habitación propia*, sobre la relación entre literatura y mujer. Precisamente en esa época Martín Gaité está elaborando su ensayo sobre este mismo tema, *Desde la ventana*, en el que, con honestidad, cuenta su descubrimiento y su deuda hacia la autora británica, en el sentido de que este ensayo de Woolf le hizo reflexionar y plantearse la existencia o no de un discurso narrativo propiamente femenino.

La autora escribió críticas sobre obras de autores recientemente publicadas, incluso de escritores que no eran cercanos a su escritura, como es lógico, debido a las exigencias de entregar una crítica semanal durante los cuatro años que escribió para *Diario 16*, desde su primer número (18 de octubre de 1976) hasta el 26 de mayo de 1980,¹⁸ “uno de los periodos más fructíferos de su producción literaria, con títulos como *El cuarto de atrás*, *El cuento de nunca acabar* y *La Reina de las Nieves* en pleno proceso de

¹⁷ Martín Gaité, Carmen: “Procesos que se hurtan al crítico. *La torre inclinada*, de Virginia Woolf (*Diario 16*, 28 de noviembre de 1977), en *Tirando del hilo (artículos 1949-2000)*, Madrid, Ediciones Siruela, 2006, págs. 149-150.

¹⁸ José Teruel Benavente explica que Martín Gaité decidió dejar sus colaboraciones periodísticas semanales con *Diario 16* en solidaridad con Miguel Ángel Aguilar, destituido como director del periódico; después sus colaboraciones fueron esporádicas. Esta noticia se cuenta en la sección “Gente” de *El País* de 3 de junio de 1980 y en el artículo “Lunes ya no es lunes”, en *Triunfo*, núm. 47, del 12 al 18 de junio de 1980. En este último Silvestre Codac escribe: “España ha perdido una de las mejores críticas literarias que se ha merecido últimamente (...) La vi un día llorar para decir que no era de este mundo, que a ella no la compraba ni la coca-cola de la edición multinacional (...) Lo suyo es decirlo todo pareciendo que pide perdón por decirlo. Muchos de sus criticados habrán respirado tranquilos”. (Teruel Benavente, José: “Carmen Martín Gaité, articulista”, prólogo a Martín Gaité, Carmen: *Tirando del hilo (artículos 1949-2000)*, edición de José Teruel, Madrid, Ediciones Siruela, 2006, pág. 19).

elaboración”.¹⁹ En una de las recapitulaciones que escribió sobre su labor como crítica literaria,²⁰ se lamenta de la servidumbre que suele tener el crítico literario de leer con prisa y de atender a las novedades del sector editorial, aunque ella gozó de cierta libertad para elegir sus lecturas.

Por mucho que quiera uno escapar a la etiqueta de “crítico literario”, el hecho mismo de haberse ido comprometiendo sin saber cómo a hablar de libros una vez a la semana entraña un peligro de doble vertiente. Por una parte, se lee con una actitud menos gratuita y despreocupada, más tensa; por otra, se tiende a hacer una selección de lecturas basadas en la actualidad del producto editorial, en su “novedad”. Y así se va fraguando una insensible deformación, por obra y desgracia de la cual los comentarios emitidos, aunque se aventuren desde la mera condición de lector sin otro título, se empañan siempre que habla uno –como ocurre a veces– de un libro que “no tenía día para leer” y cuya terminación habría aplazado (de no mediar en el compromiso semanal) para otra ocasión más acorde con el humor, que ese día pudo inclinarse a la relectura de algún clásico o al descubrimiento gozoso de una novelucha de tapas estropeadas que te pasa un amigo, diciéndote: “Pues, mira, a mí me divirtió”.

Como reacción a esa servidumbre, esta semana se me antoja hablar de un libro que ha caído en mis manos casualmente y que he devorado con apasionamiento, sin pensar para nada en la crítica de *Diario 16*.²¹

Sin embargo, es destacable el hecho de que entre las novedades editoriales, Martín Gaité escribió sobre autores contemporáneos no muy conocidos y otros escritores no reconocidos por sus coetáneos –Italo Svevo es un buen ejemplo–, a los que con su crítica hace justicia, rinde homenaje y rescata del olvido, cumpliendo así la función social de la crítica, que consiste en dar a conocer y difundir la obra de los escritores que recomienda leer a sus

¹⁹ Teruel Benavente, José: “Carmen Martín Gaité, articulista”, prólogo a Martín Gaité, Carmen: *Tirando del hilo (artículos 1949-2000)*, edición de José Teruel, Madrid, Ediciones Siruela, 2006, págs. 19-20.

²⁰ José Teruel Benavente asegura que Martín Gaité escribió con frecuencia recapitulaciones y balances sobre su labor de crítica literaria durante los cuatro años que escribió semanalmente para *Diario 16*: “Morir aprendiendo”, tras medio año de colaboración (18.4.1977), “Tentáculos del fracaso” (17.9.1979) y “Tragarse el humo” (13.12.1979). (“Carmen Martín Gaité, articulista”, prólogo a Martín Gaité, Carmen: *Tirando del hilo (artículos 1949-2000)*, edición de José Teruel, Madrid, Ediciones Siruela, 2006, pág. 19).

²¹ Martín Gaité, Carmen: “Tentáculos de fracaso. *Luces de Hollywood*, de Horace McCoy (*Diario 16*, 17 de septiembre de 1979)”, en *Tirando del hilo (artículos 1949-2000)*, edición de José Teruel, Madrid, Ediciones Siruela, 2006, pág. 292. José Teruel Benavente relaciona este texto con una anotación en los *Cuadernos de todo*, de 1980: “¡Qué lejos me parece leer libros sin placer, con prisa para la crítica de *Diario 16*, aquel llenarme la semana, embutírmela con la obligación de sacarme algo de la mollera para llevárselo a Jubí” (pág. 499). Citado en “Carmen Martín Gaité, articulista”, prólogo a Martín Gaité, Carmen: *Tirando del hilo (artículos 1949-2000)*, edición de José Teruel, Madrid, Ediciones Siruela, 2006, pág. 29. Desde luego, el hecho de leer con prisas era contrario al concepto de lectura que defiende Martín Gaité.

lectores. Por ejemplo, elabora una crítica sobre una biografía acerca del escritor español Alejandro Sawa, olvidado, que fue modelo literario para el personaje Max Estrella de la obra de Valle-Inclán *Luces de bohemia* y del que destaca su tono actual, heredero de la amargura de la mejor prosa de Larra.

Recientemente el hispanista Allen Philips, deseoso de desglosar la realidad del mito, ha publicado en una cuidada edición de Turner un amplio trabajo dedicado a reconstruir la vida de Alejandro Sawa y su repercusión en la literatura del 98.

A mí siempre me han apasionado los llamados “escritores de segunda fila”, aquellos que compartieron los afanes de los que habían de pasar a la posteridad, se mezclaron con ellos y en muchas ocasiones les suministraron modelos de conducta, aun cuando años más tarde el olvido aventara su nombre y el rostro de su paso por la tierra. A Alejandro Sawa, que prefirió vivir literariamente a dejar obra y que, por otra parte, creía en la transmigración de las almas, tal vez le importase más bien poco saber que al fin hoy se rinde cumplido homenaje a su memoria. Pero en cambio los aficionados a las biografías con “ángel”, que son los menos, no podemos negar nuestro aplauso y gratitud a la labor de Allen Philips.

Su libro, sin dejar de ser erudito, es emocionante y logra rescatar el aliento de aquel retador de la burguesía, desquiciado y genial, para quien la soledad era una aristocracia, ejemplar de bohemia llamado a desaparecer con los progresos de la sociedad industrial y burocrática.²²

Al final de esta crítica literaria, Martín Gaité invita a la lectura de la obra, lo que refleja sus ideas sobre la función social de la crítica. “Leed este libro. Es una delicia. Y revivirá en vosotros, a través de una encendida semblanza, a la cual muchas novelas quisieran parecerse, el espíritu rebelde de aquel hombre con sangre mitad andaluza y mitad griega que imbuyó en Valle-Inclán –como ha escrito Ramón Gómez de la Serna– la idea de que en la miseria pura con atisbos de lo poético late algo muy grande que no tiene que ser secundado por el acierto ni por el éxito”.²³

Y siguiendo su concepto de la función social de la crítica literaria de dar a conocer al lector escritores y obras recomendables por su calidad y el disfrute

²² Martín Gaité, Carmen: “Alejandro Sawa, un ácrata finisecular (*Diario 16*, 21 de marzo de 1977)”, en *Tirando del hilo (artículos 1949-2000)*, edición de José Teruel, Madrid, Ediciones Siruela, 2006, págs. 81-82.

²³ *Ibidem*, pág. 82.

de su lectura, Martín Gaité también contribuyó a descubrir nuevos valores de la literatura contemporánea. Por ejemplo, la autora novel Belén Gopegui.²⁴

Trabajo les mando, tras la lectura de este libro, a los amantes del encasillamiento expedito. Estamos ante la primera novela de una chica de veintinueve años, que trabajó en el suplemento de libros de “El Sol”. Pero ni el estilo de Belén Gopegui es periodístico, ni se ha contagiado del hermetismo vacío y pretencioso de ciertas “novedades” que sin duda llegarían a su mesa (...) En una época tan pragmática como la actual, esta joven narradora levanta el estandarte de la buena literatura mediante una historia de amor intemporal, pero tan moderna que puede tener repercusiones en el alma asendereada de cualquiera. Una historia que, más que una negación de la realidad, supone una audaz invitación a desobedecer sus leyes y a esquivar, por itinerarios secretos, los cepos de que siembra nuestra ruta habitual.²⁵

La autora también escribió críticas sobre géneros más minoritarios, como las biografías. “Precisamente por eso, por lo estadísticamente infrecuente que es encontrar una muestra donde se exploten con acierto las múltiples posibilidades de este importante género, comúnmente degenerado y relegado a una anodina parcela de la literatura, los aficionados a él vivimos como una fiesta la excepcional aparición de una buena biografía”.²⁶

Quizá lo más admirable sea que el autor –que ha recibido con toda justicia el Duff Memorial Prize por su trabajo–, a pesar de ser sobrino de la biografiada, no hace gala en ningún momento del menor prurito protagonizador, atento únicamente a su misión de cronista veraz, modesto y riguroso, artífice cuidadoso de las palabras mediante las cuales va reviviendo para nosotros los antecedentes familiares, los personajes, los ambientes y las circunstancias que más significativamente pudieron influir en el desarrollo de Virginia Woolf como mujer y como escritora. La inteligente selección de estos elementos, en la cual se descarta todo lo irrelevante y se da siempre en la diana de lo fundamental, está revelándonos a cada tramo el pulso, a la vez firme y prudente,

²⁴ Esta opinión también la comparte José Teruel Benavente: “Es especialmente frecuente el espacio de atención que asigna a los novelistas noveles, a los que otorga siempre un voto de confianza” y pone como ejemplo sus críticas literarias sobre las primeras obras de Juan José Millás, Álvaro Pombo, Montserrat Roig, Rosa Montero, Marina Mayoral, Soledad Puértolas y Esther Tusquets. (“Carmen Martín Gaité, articulista”, prólogo a Martín Gaité, Carmen: *Tirando del hilo (artículos 1949-2000)*, edición de José Teruel, Madrid, Ediciones Siruela, 2006, págs. 26-27).

²⁵ Martín Gaité, Carmen: “Los cepos de la realidad”, en *Agua pasada*, Barcelona, Anagrama, 1993, pág. 251-253.

²⁶ Martín Gaité, Carmen: “Una biografía excelente. *Virginia Woolf*, de Quentin Bell (*Diario 16*, 7 de mayo de 1979)”, en *Tirando del hilo (artículos 1949-2000)*, edición de José Teruel, Madrid, Ediciones Siruela, 2006, pág. 260.

de quien, más que sembrar su discurso de conclusiones brillantes o definitivas, parece irlo elaborando con la pretensión de “hacer camino al andar”, es decir, de que el propio fluir de su discurso le clarifique a él las cosas que no entendía. La biografía de Quentin Bell, partiendo de esta limpieza de propósito y de mirada, logra convertirse en una narración apasionante también para quienes no emprendan su lectura predispuestos por un particular encandilamiento hacia la figura de Virginia Woolf, incluso para los que nunca hubieran oído hablar de ella. Y el respeto a los hechos no excluye las excelentes aptitudes literarias.²⁷

Sus críticas y sus lecturas han influido en sus obras ensayísticas y en su teoría literaria, así como en sus creaciones literarias, y le han permitido aprender y enriquecer sus conocimientos sobre la literatura, a través de la lectura de numerosos escritores. La crítica requiere afición, como la escritura.

Hoy, 18 de abril, se cumple medio año cabal de la aparición de este periódico, en el que he venido ejerciendo una labor que acepté a título de prueba y a la que antes solo me había dedicado en alguna ocasión excepcional: la de aventurar comentarios sobre libros que he ido leyendo. Me parece oportuno aprovechar la coyuntura de tal fecha para recapitular las enseñanzas y reflexiones que me ha acarreado esta tarea en la que espero no pasar nunca –y lo digo con orgullo– de ser lo que soy: una mera aficionada. Es muy curioso que la palabra “afición”, que el diccionario equipara a otras bien nobles como inclinación, cariño y ahínco, esté hoy en día tan desprestigiada. (...) Yo pienso, por el contrario, que solo de la afición puede nacer el aprendizaje y no concibo otra levadura ni incentivo para la inteligencia que los titubeos que jalonan ese aprendizaje y lo fecundan. (...) Me inclino a creer que la afición resulta sospechosa porque, siendo como es por su misma esencia placentera y no obligatoria, se niega tanto a admitir normas como a entenderlas.²⁸

Precisamente, la afición, la pasión, es determinante en el buen hacer del creador y del crítico. En sus colaboraciones periodísticas, Martín Gaité ponía en práctica sus reflexiones sobre el quehacer literario y el arte de narrar.

²⁷ *Ibidem*, págs. 260-261.

²⁸ Martín Gaité, Carmen: “Morir aprendiendo (*Diario 16*, 18 de abril de 1977)”, en *Tirando del hilo (artículos 1949-2000)*, edición de José Teruel, Madrid, Ediciones Siruela, 2006, págs. 95-96.

Concretamente, la crítica de libros no es nada si no estimula, aficiona e invita a leer.²⁹ Mi amigo Gustavo Fabra, que trabajó varios años como crítico literario en el diario *Informaciones*, me comentó una vez que le habían tachado de entusiasta y benévolo porque tendía a poner bien los libros que recomendaba. “Pero es que me gustan –se disculpó ante mí con aquella mezcla de ingenuidad y humor que le distinguían–. De los que no me gustan, hablo menos porque casi nunca los leo”. (...) Cualquiera que lea este libro podrá darse cuenta de que, en efecto, si el entusiasmo es pecado, pudo pecar de entusiasta. Pero no pecó de dogmático, y se murió aprendiendo. De todo y de todos. Solo la muerte pudo truncar aquel aprendizaje apasionado mediante el cual iba depurando y perfeccionando su labor.³⁰

Su labor como crítica, escritora y traductora se retroalimenta. Como crítica literaria, Martín Gaité era una gran lectora y conocedora de la lengua española, de la literatura y de la Historia o contexto histórico, por sus constantes lecturas, su curiosidad por el aprendizaje y por el conocimiento, su labor como investigadora y su formación universitaria. Además, tenía capacidad analítica, era profunda y reflexiva, y analizaba en profundidad y con sentido crítico las obras. Sus críticas reflejan sus ideas sobre el quehacer literario y, en concreto, sobre el arte de narrar, ya que están escritas con esmero y con un vocabulario rico, muy preciso y culto, e incluso, están influidas por su estilo literario. Su labor como crítica le sirvió también para descubrir autores y obras que no conocía. Por ejemplo, “una espléndida traducción”³¹ de la novela inglesa *Melmoth, el errabundo*, traducida por primera vez al español.

Ni de esta vasta novela, publicada en 1820 y nunca traducida al castellano, ni de su autor, el clérigo irlandés Charles Robert Maturin, muy admirado, al parecer, por Balzac, Oscar Wilde, Baudelaire y Poe, tenía yo la menor noticia. Para los simples aficionados a la buena literatura, que no nos jactamos de conocer más que lo que el azar dispone que caiga en nuestras manos, aún existe, por ventura, la capacidad de júbilo y de

²⁹ Respecto a estas palabras de la autora, con acierto José Teruel Benavente destaca que se trata de “una propuesta coherente con su experiencia de la lectura, concebida como actividad que requiere nuestra participación (...) Su defensa de la afición en la crítica literaria no implica que cayese en las ineptias entusiastas, pues en múltiples ocasiones también apagó en el lector el deseo de leer ciertos títulos comentados, pudo ser demoledora y supo poner *peros* y puntos sobre las *íes*”. (“Carmen Martín Gaité, articulista”. (“Carmen Martín Gaité, articulista”, prólogo a Martín Gaité, Carmen: *Tirando del hilo (artículos 1949-2000)*, edición de José Teruel, Madrid, Ediciones Siruela, 2006, pág. 25).

³⁰ Martín Gaité, Carmen: “Morir aprendiendo (*Diario 16*, 18 de abril de 1977)”, en *Tirando del hilo (artículos 1949-2000)*, edición de José Teruel, Madrid, Ediciones Siruela, 2006, pág. 96.

³¹ Martín Gaité, Carmen: “El rescate de una joya literaria. *Melmoth, el errabundo* (*Diario 16*, 11 de abril de 1977)”, en *Tirando del hilo (artículos 1949-2000)*, edición de José Teruel, Madrid, Ediciones Siruela, 2006, pág. 93.

asombro ante esos inesperados descubrimientos. De todas maneras parece increíble que a nadie se le haya ocurrido hasta hoy desenterrar esta maravilla de las letras, muy difícil, por otra parte, de catalogar o definir. Porque, aun cuando de novela gótica la califican los editores en el prólogo, es tal la exuberancia de temas y sugerencias desplegados a lo largo de sus casi seiscientas páginas que cualquier adscripción de género se me antoja pobre para su caudal.³²

Además, las críticas a obras de escritores le permitieron adquirir “una visión más amplia de la literatura contemporánea y extranjera, aportándome también nuevas ideas y enfoques que enriquecen *El cuento de nunca acabar*, al tiempo que lo interrumpen y demoran”.³³ La escritora se refiere con estas palabras a los textos escritos para *Diario 16* de octubre de 1976 a mayo de 1980, que fueron recogidos con posterioridad en *Agua pasada* y agrupados bajo el título “Texto sobre texto”.³⁴ Así se pone de manifiesto otra de sus ideas sobre el quehacer literario: la escritura como ejercicio de constante aprendizaje.

La autora, como crítica, es honesta, justa, sincera, valiente y exigente, ya que destaca las cualidades positivas de los escritores y obras reseñadas, pero también se muestra dura con los aspectos negativos de los mismos; por ejemplo, sobre Fernán Caballero –pseudónimo de Cecilia Böhl de Faber y Larrea–, a su juicio, “la primera escritora del siglo XIX digna de mención”,³⁵ en el repaso que hace de las creadoras españolas más importantes publicado en *Pido la palabra*, afirma:

A partir de entonces cuajó de manera definitiva su vocación literaria, cuyas fuentes principales de inspiración fueron las sencillas y poéticas costumbres del campesinado andaluz, que entusiasmaban a la escritora y que idealizó siempre en sus novelas, ignorando y eludiendo, en cambio, las miserables condiciones sociales y económicas que subyacían a tales apariencias. Jamás se dolerá en sus escritos, como más tarde habían de hacer Rosalía de Castro o Emilia Pardo Bazán, de las injusticias y desigualdades entre pobres y ricos, sino que, desde su posición privilegiada, reforzada por un catolicismo inquebrantable, acataba y ensalzaba la conformidad y alegría de los

³² *Ibidem*, págs. 93-94.

³³ Martín Gaité, Carmen: “Bosquejo autobiográfico”, en *Agua pasada*, Barcelona, Anagrama, 1993, p. 24.

³⁴ Martín Gaité, Carmen: *Agua pasada*, Barcelona, Anagrama, 1993, págs. 53-254.

³⁵ Martín Gaité, Carmen: “Feministas españolas del siglo XVIII”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 156.

sencillos campesinos del sur de España, resignados tradicionalmente a aceptar el destino que les había tocado en suerte y a convertir en sonrisa sus sinsabores.³⁶

Aunque la escritora se muestra crítica con la actitud de Fernán Caballero, por su privilegiada condición económica y social, reconoce, sin embargo, “que estas eran limitaciones propias del ‘tono menor’ de la España isabelina y de su ambiente pacato, mediocre y moralizante, al que pocos escritores de la época supieron escapar”, comentario que evidencia el carácter honesto y justo de Martín Gaité en su labor de crítica literaria.³⁷

Desde este punto de vista, la culta, rica y bella marquesa de Arco Hermoso no dirigía hacia los acontecimientos que había de novelar una mirada demasiado diferente que la de otras señoras de su misma posición económica que pudieran tranquilizar su conciencia haciendo obras de caridad.³⁸

La autora, incluso, en los momentos en que critica y censura abiertamente a los escritores y obras reseñadas, en ocasiones con ironía y sarcasmo, lo hace de manera respetuosa y correcta, gracias a su estilo literario, que contrasta con la forma más directa y abrupta de otros creadores, como Pío Baroja, en alusión a las novelas de Fernán Caballero. “Pío Baroja las calificó de mezquinas. ‘Me dan la impresión’, escribió, ‘de un cuarto bien adornado, pero tan estrecho que dentro de él no se pueden estirar las piernas sin tropezar con algo’”.³⁹

Sin embargo, Martín Gaité destaca el buen hacer de Fernán Caballero, sobre todo, teniendo en cuenta su contexto cultural –la literatura española de su época–, su vocación literaria y el hecho de no haber sido justamente reconocida como “pionera en el campo de la novela española del siglo XIX”,⁴⁰ ya que la fecha de publicación de sus obras es bastante posterior a la de su redacción original –primero escribía en francés y después trabajaba los

³⁶ *Ibidem*, pág. 157.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ *Ibidem*, pág. 158.

manuscritos en castellano—. Esto demuestra su profundo conocimiento de la autora cuya obra critica y a la que hace justicia y recupera al escribir sobre ella.

Y también es cierto que, si se compara la producción novelística de Fernán Caballero con la prosa que se escribía en España por aquellas fechas, no puede por menos de maravillarnos su eficacia descriptiva y su talento por la narración costumbrista y la captación de paisajes y ambientes, transcritos con gran belleza, sencillez y realismo. En este sentido, puede considerársela como una precursora de Pereda, el novelista montañés, sobre todo por su aportación folklórica a la novela. En todas sus narraciones es deliberadamente sobria y natural y huye de la exageración y el engolamiento propios de otros escritores románticos.⁴¹

En sus críticas literarias, la autora no duda en mostrar su admiración por aquellos escritores y traductores de los que destaca su buen hacer, a los que ya conocía y admiraba como lectora, y de los que escribe ella misma con cariño y mimo en sus colaboraciones periodísticas. Por ejemplo, la poeta Rosalía de Castro, con la que Martín Gaité compartía su amor por Galicia, y a la que alude de forma poética y bella, adaptando la expresión, la forma, al contenido y objeto de su crítica. Esto demuestra que la escritura de sus obras ensayísticas y de sus colaboraciones periodísticas está influida por su arte de narrar literatura. De hecho, aplica de forma práctica a sus críticas sus ideas sobre lo bien narrado y basa en su teoría literaria sus juicios y comentarios sobre las obras analizadas.

Poco después se trasladaron a Galicia, donde fijaron su residencia, veteada de algunos viajes que a Rosalía pronto le cansaban y le despertaban la añoranza de su casa de Padrón, de los verdes campos que divisaba desde la ventana, de las campanas de la cercana iglesia de Bastabales cuyo sonido evoca en uno de sus inmortales poemas, de los ríos y de los arroyuelos.

De su matrimonio con Manuel Murguía tuvo seis hijos, pero, a pesar de haberse mostrado siempre dulce y conforme con su vida familiar, la melancolía y el dolor que destilaban sus poemas nos hacen pensar que jamás fue capaz de adaptarse a la realidad que la circundaba. Murió de cáncer en 1885, a los cuarenta y ocho años de

⁴¹ *Ibídem*, págs. 157-158.

edad, cuando conservaba todavía su hermoso cabello negro y la apasionada dulzura de esa mirada oscura y aterciopelada que nos devuelven sus retratos.⁴²

De la misma manera, la autora muestra su rechazo a la falta de esmero, calidad y arte tanto en la creación literaria, como en la traducción, en ocasiones, con dureza y claridad. Así, en alusión a la falta de credibilidad de una obra de Eduardo Mendoza, asegura: “*El misterio de la cripta embrujada*, en cambio, no pasa de ser una broma, a ratos algo pesada”.⁴³

Pero el libro, salvo en algunos tramos, no se salva por la calidad de su prosa ni por su dudoso sentido del humor, sino exclusivamente por ese guiño del autor que desde el primer momento nos está enseñando la trampa del tinglado que se propone levantar y que, a medida que se va intrincando por la selva hipertrofiada de lo inverosímil, nos va advirtiendo de la evidente zafiedad de su mentira, nos da golpecitos en el hombro, se sonríe, como si dijera: “Oye, que no pretendo que te creas nada”. Se le agradece su despego y su complicidad, pero desde un punto de vista estrictamente literario no me parece este el planteamiento correcto de quien se pone a contar mentiras.⁴⁴

Junto a los aspectos negativos de la obra criticada, Martín Gaité, con justicia y honestidad, también menciona las cualidades positivas del escritor, circunstancia que evidencia el respeto⁴⁵ hacia otros creadores y hacia el lector, la pasión por la literatura de calidad y su propio oficio, y el conocimiento y experiencia propios de la creación y de la traducción.

Eduardo Mendoza, que obtuvo, muy merecidamente, el premio de la Crítica de 1975 por *La verdad sobre el caso Savolta*, donde dosificaba con gran acierto los recursos del “suspense”, ha pretendido ahora en su segunda novela, *El misterio de la cripta embrujada*, recién editada por Seix Barral, burlarse de esos mismos recursos y elaborar una desaforada parodia de todos los barroquismos que han abaratado importantes sectores de la cultura escrita y audiovisual, desde la novela bizantina al relato policiaco,

⁴² *Ibídem*, pág. 161.

⁴³ Martín Gaité, Carmen: “Vamos a contar mentiras. *El misterio de la cripta embrujada*, de Eduardo Mendoza (*Diario 16*, 11 de junio de 1979)”, en *Tirando del hilo (artículos 1949-2000)*, edición de José Teruel, Madrid, Ediciones Siruela, 2006, pág. 265.

⁴⁴ *Ibídem*.

⁴⁵ Así se pueden interpretar las declaraciones de la autora en una entrevista, tras la publicación de *Agua pasada*, recopilación de artículos y críticas literarias: “Cuando escribo sobre un autor procuro acercarme como por una ranura, de puntillas”. (Iglesias, Amalia: “Debería haber más mujeres ensayistas”, en *Diario 16*, 16 de mayo de 1993, pág. 33). Citada por José Teruel Benavente (“Carmen Martín Gaité, articulista”, prólogo a Martín Gaité, Carmen: *Tirando del hilo (artículos 1949-2000)*, edición de José Teruel, Madrid, Ediciones Siruela, 2006, pág. 25).

la película del héroe invencible o el serial radiofónico, pasando por el folletín decimonónico y la novela gótica.

El resultado es un retablo deliberadamente grotesco y desatinado que, si se juzga a la luz de la pretensión del autor –es decir, la de conseguir que nos traguemos el texto sin respirar hasta su última página–, debe considerarse un éxito, juicio, en cambio, mucho más discutible cuando nos paramos a considerar, bajo los efectos posteriores de la indigestión, si merecía o no la pena haberse tragado tanto disparate.⁴⁶

En ciertas ocasiones, sin embargo, no destaca ningún aspecto positivo ni de la obra ni del escritor al que dedica su crítica literaria y sobre el que escribe con dureza. Por ejemplo, respecto a *Gárgoris y Habidis*, obra de Fernando Sánchez Dragó, censura con rotundidad, entre otros aspectos, el exceso de citas bibliográficas y de datos, que abruman al lector; el lenguaje, que resulta fatigoso por rebuscado; la ausencia de coherencia; el hecho de que no ha eliminado lo superfluo, la “hojarasca”; en definitiva, todo lo contrario al arte de narrar. La crítica comienza así:

En la página 212 del tomo 4.º de *Gárgoris y Habidis*, libro publicado por Hiperión las pasadas Navidades y que, a pesar del precio, del tamaño y del contenido, ha alcanzado en medio año tres ediciones, su autor, Fernando Sánchez Dragó, declara: “Sobrepasar la cifra de cuatrocientas mil palabras en el marco de una obra equivale para el autor a incurrir en el crimen del manierismo y para el lector a padecer la ofensa del aburrimiento. Tres límites que he transgredido hasta la saciedad”.

Un momento. Aunque no soy demasiado partidaria de los libros muy largos, no estoy de acuerdo en que todos tengan que ser obligatoriamente manieristas y aburridos. Pero si Sánchez Dragó, al aplicarse a sí mismo el anterior axioma –que en su caso cuadra como de molde con el producto que nos entrega–, hablara de buena fe, cabría preguntarle por qué, en vez de añadir esa frase inútil a la lista inacabada de *boutades*⁴⁷ con que salpimenta su descabellada historia, no se ha aplicado a podarla de tanta hojarasca. ¿Será porque no sabe o será porque no quiere?⁴⁸

⁴⁶ Martín Gaité, Carmen: “Vamos a contar mentiras. *El misterio de la cripta embrujada*, de Eduardo Mendoza (*Diario 16*, 11 de junio de 1979)”, en *Tirando del hilo (artículos 1949-2000)*, edición de José Teruel, Madrid, Ediciones Siruela, 2006, págs. 264-265.

⁴⁷ Este galicismo significa, en plural, “sandeces”.

⁴⁸ Martín Gaité, Carmen: “Amalgama de colapiscis numénico. *Gárgoris y Habidis*, de Fernando Sánchez Dragó (*Diario 16*, 25 de junio de 1979)”, en *Tirando del hilo (artículos 1949-2000)*, edición de José Teruel, Madrid, Ediciones Siruela, 2006, pág. 268.

A continuación, la autora prosigue su crítica a la obra de Sánchez Dragó con dureza, tono que, incluso, crece progresivamente hasta el final. El propio título de esta colaboración periodística rezuma ironía, sarcasmo y censura, ya que alude a una de las rebuscadas expresiones que emplea el escritor, la amalgama de “colapiscis numénico”.

En cualquier caso, es bastante sospechoso que quien moteja de crimen al manierismo se regodee en expresiones tan poco llanas como “...todo ello amalgamado por el colapiscis numénico en la cazuela de lo español vernáculo e irreversible”, o: “...eso de que la discriminación ha terminado es un cuento de Chaucer con ribetes kantianos, final feliz, ombliguito pecaminoso y Lana Turner trincándose al botones de Waldorf Astoria sobre la rueda dentada del ascensor”; o que para describir una procesión se vea obligado a escribir: “Peristálticamente avanza, deteniéndose en la boca de casi todos los portales para ensayar un contrapunto de gallipavos o despepitarse en un *crescendo* de gorgoritos”.⁴⁹

En un tono duro, continúa Martín Gaité su crítica a la obra de Sánchez Dragó, en este caso, sobre el exceso de datos, que abruma al lector, lo que refleja una de sus principales ideas sobre el arte de narrar, el hecho de que el escritor debe escribir para hacer partícipe de su obra al lector, pensando en él.

Esta trasnochada retórica del desparpajo y la galanura, en la que alcanzó cotas sublimes en la época del primer franquismo, Federico Carlos Sáinz de Robles, se hace aún más anacrónica cuando caemos en la cuenta de que presuntamente está sirviendo para elaborar una novísima teoría sobre la historia de España, mediante la cual queden palidecidas y arrumbadas las de Américo Castro y Sánchez Albornoz, y que el autor, a despecho de sus protestas contra lo académico, lo racional y lo establecido, no siente empacho de abrumarnos (en una verdadera “amalgama de colapiscis numénico”) con las citas de los más diversos autores, vengan a cuento o no, ni de exhibir el alud de sus copiosas lecturas, trasuntadas en una bibliografía final de 45 páginas, que ni Marcel Bataillon. Hombre, yo creo que o somos o no somos. Si le divierte, en plan surrealista, presentarnos a Servet bailando el vals en Viena (donde, por cierto, Servet nunca estuvo) y a Calvino “mesándose los testículos y agarrándose una menopáusica sofoquina”, que escriba una comedia esperpéntica y vale; allá él con el público. Pero la bibliografía está de más.⁵⁰

⁴⁹ *Ibidem*, págs. 268-269.

⁵⁰ *Ibidem*, pág. 269.

El lenguaje de la obra, recargado innecesariamente, es otro de los aspectos que censura, con sarcasmo, Martín Gaité sobre la escritura de Sánchez Dragó, ya que no hace partícipe al lector.

Al terminar el libro, se queda uno bastante desorientado. (...) Añade que no le importa ser llamado carca, se declara abyecto y rematado, agnóstico y nos informa a cada paso de las variaciones de su brillante ego, de sus regüeldos, de sus múltiples viajes, de su desprecio por esto o lo otro, de sus asuntos de cama, incluidos los onanismos sin eyaculación (de algunos de los cuales debe de ser hijo este libro), de que opta orgullosamente por la marginación y de que no le urge encontrar lectores. (Afirmación esta última, dicho sea de paso, bastante poco en consonancia con el lanzamiento publicitario –casi único en la historia de su primer libro– con que *Gárgoris y Habidis* se ha impuesto en el mercado).

Pero, ya digo, a mí lo que más me fatiga del discurso es el lenguaje. No tanto por sus incoherencias o inexactitudes como por su continua pretensión de ser gracioso. A lo mejor hay quien se troncha de risa cuando Sánchez Dragó llama don Jorgito a George Borrow, o dice “los carmelitas y otras hierbas” o un “busilis”. A mí, la verdad, no hay cosa que pueda divertirme menos. *Sorry*.⁵¹

Igual de dura y valiente se muestra Martín Gaité en su crítica a *Palinuro de México*, novela de Fernando del Paso, lanzada por el sector editorial como acontecimiento literario del año, pero que, según la autora, no es tal, en cuanto a calidad de la obra se refiere. La forma en que está escrita esta crítica literaria demuestra el dominio de la autora del arte de narrar, ya que resulta muy visual para el lector, por ejemplo, por el uso de recursos literarios.

Al acabar las 725 páginas de la novela de Fernando del Paso, que, con presagios de sumo acontecimiento literario del año, ha lanzado la editorial Alfaguara, se tumba uno en un sofá y cierra los ojos, presa de ese mareo con que volvemos a casa o al hotel al cabo de una apretada jornada turística, donde se han visto tantas catedrales, museos, paisajes y monumentos maravillosos que la mente no ha tenido tregua para diferenciarlos ni ha dado abasto a retenerlos. O como cuando se miran las nubes después de haber andado perdidos por una selva tropical.

Para mí, el abrumador caudal expresivo exuberante de esta novela constituye uno de sus principales defectos, mucho más de lamentar en este caso que en otros –bastante más habituales– en que ese exceso, que bloquea la capacidad de atención, está al

⁵¹ *Ibidem*, págs. 269-270.

servicio de camuflar la mediocridad del autor o su impotencia para decir nada interesante.⁵²

Sin embargo, como en otras ocasiones, Martín Gaité destaca, a continuación, algún aspecto positivo del autor criticado, aunque lamenta que desaproveche sus cualidades. Con frecuencia, la autora censura duramente el hecho de que los escritores no respeten al lector, regla de oro del arte de narrar, del que sí hace gala esta crítica literaria, que resulta muy visual para el lector y hace placentera la lectura. Una vez más, la escritora es crítica con el sector editorial y sus criterios para publicar algunos libros.

Porque Fernando del Paso, y eso hay que declararlo con todos los honores, es un escritor extraordinario y con unas dotes de imaginación poco comunes. Pero abusa de ellas, se pasa. Y el lector queda empequeñecido, marginado, aplastado, anulada, al final, su capacidad de asombro ante la incesante exhibición de audacias retóricas que le llueven encima y no le dejan levantar cabeza, como cuando se ha escuchado durante horas la torrencial perorata de un conversador brillante que no nos ha mirado ni un momento ni nos ha permitido meter baza. “Todo en esta novela es excesivo, pero nada es superfluo”, se nos dice en la solapa del libro. Lamento no estar en absoluto de acuerdo. Me parece, por el contrario, que lo que tiene de superfluo –y tiene mucho– contrarresta y daña irremisiblemente lo que tiene de lúcido, inteligente y acertado. Que también tiene mucho, porque tiene de todo, absolutamente de todo, menos voluntad de selección.⁵³

La autora censura abiertamente los aspectos contrarios a lo que considera el arte de narrar. Por ejemplo, la novela no hace partícipe al lector ni es tenido en cuenta por el escritor, quien, además, no es selectivo en el material narrativo. En estos casos, Martín Gaité se suele mostrar dura con los escritores y las obras criticadas, que analiza y lee en profundidad, con detalle y meticulosidad.

Si hubiera que elegir, en la complicada maraña de este texto, un hilo al que atribuir la función de núcleo fundamental, podría decirse que el tema más destacable es el de la

⁵² Martín Gaité, Carmen: “En trance de delirio. *Palinuro de México*, de Fernando del Paso (*Diario 16*, 13 de marzo de 1978)”, en *Tirando del hilo (artículos 1949-2000)*, edición de José Teruel, Madrid, Ediciones Siruela, 2006, pág. 172.

⁵³ *Ibidem*, págs. 172-173.

visión angustiosa del hombre como ser patéticamente transitorio y abocado a la muerte. Al servicio de esta idea, se nos presenta, desde distintos planos, al egocéntrico y cambiante Palinuro –un estudiante de medicina, obsesionado a partes iguales por el eros y el *tanatos*– que, arrastrado por sus sueños y recuerdos de infancia, por sus conocimientos de anatomía y por su cultura enciclopédica, se desdobra en infinitos personajes de ficción y muere víctima de su identidad ambivalente, en trance de delirio. Precisamente así, en trance de delirio, está escrita toda la novela. Pero hay algunos tramos –los mejores– en que ese delirio resplandece como grandioso y verdadero, y otros en que se adivina, por parte del autor, el tesón esforzado por alimentarlo artificiosamente contra viento y marea. Y ahí el delirio se convierte en virtuosismo, en una especie de tic nervioso, se banaliza. Si el reducido espacio de este comentario no me incapacitara para acometer el análisis que esta novela merece, sería capaz de señalar con toda precisión en qué casos la acumulación de anécdotas, descripciones y reflexiones introspectivas en que se interpenetran la realidad y la ilusión resultan dinámicas, fundamentales para el proceso narrativo, y cuándo estáticas, rutinarias y baldías. Aunque la maestría para manejar la prosa raye siempre a la misma altura.⁵⁴

La autora concluye la crítica a esta novela elogiando los aspectos positivos de la obra y, simultáneamente, censurando los negativos. Unas últimas palabras no exentas de sarcasmo: “Novela ambiciosa, paradójica, surrealista y plagada de deliberados contrastes (muchas veces divertidísimos), *Palinuro de México*, heredera de la mejor tradición novelística hispanoamericana, está llamada a dar mucho que hablar a los críticos. Y no poco trabajo”.⁵⁵ Esta crítica demuestra también el profundo conocimiento de la escritora sobre la tradición literaria de numerosos países o continentes.

En definitiva, como asegura José Teruel Benavente, “Carmen Martín Gaité distinguió perfectamente el oro del oropel”, en alusión a aquellas obras literarias que “atentaban abiertamente contra uno de los principios medulares de su práctica narrativa: el regreso a las fuentes de la lengua viva y el respeto por la figura del lector, que dentro de esta escritura alambicada solo podía sentirse extraño, estafado o a la defensiva, ante discursos que ‘no alargan la mano a nadie sino que se recrean jactanciosamente en su propia inutilidad’,

⁵⁴ *Ibidem*, pág. 173.

⁵⁵ *Ibidem*.

como se lamenta desde la reseña dedicada a *El castillo de la carta cifrada*, de Javier Tomeo”.⁵⁶

Martín Gaité, como crítica, destaca en ocasiones facetas poco conocidas de los escritores a los que alude, y lo hace, incluso, no solo en sus colaboraciones periodísticas, sino también en las conferencias y otros textos de ensayo. En cualquier caso, son aspectos que reflejan sus ideas sobre el arte de narrar. “Dije al principio que la Rosa Chacel que a mí más me gusta es aquella –no tan conocida– en la que ha quedado una huella del flechazo que sintieron sus ojos al topar con una realidad determinada y no tuvieron empacho en transcribirla con fluidez y candor, dejándose traspasar por su luz”.⁵⁷

En resumen, su crítica literaria refleja su teoría literaria y sus conocimientos como escritora, traductora, investigadora y lectora, pero también esta influye en sus otras facetas creadoras; por tanto, todas se retroalimentan. En este sentido, se puede interpretar también la acertada afirmación de José Teruel Benavente, que aprecia en sus colaboraciones periodísticas la existencia de “una red de conexiones significativas entre sí y con la totalidad de su obra narrativa o ensayística”, “que confirma una vez más que la obra de Carmen Martín Gaité, por encima de clasificaciones genéricas y compartimentos estancos, es un tejido coherente y progresivo con piezas magistralmente hiladas y en el que ningún hilo de la trama puede verse como indiferente o superfluo”.⁵⁸ Destaca “las relaciones entre lo que Carmen Martín Gaité leía y lo que estaba escribiendo”, pero también “son numerosos los ejemplos que podría señalar de la relación de contigüidad, explicitud y anticipación entre estos artículos y el proceso de composición de su obra”.⁵⁹

Pero sobre todo, como dechado de relación anticipadora, quisiera destacar los coincidentes comentarios de la autora y uno de sus personajes de ficción, Mariana

⁵⁶ Teruel Benavente, José: “Carmen Martín Gaité, articulista”, prólogo a Martín Gaité, Carmen: *Tirando del hilo (artículos 1949-2000)*, edición de José Teruel, Madrid, Ediciones Siruela, 2006, pág. 26.

⁵⁷ Martín Gaité, Carmen: “Centenario Rosa Chacel”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 246.

⁵⁸ Teruel Benavente, José: “Carmen Martín Gaité, articulista”, prólogo a Martín Gaité, Carmen: *Tirando del hilo (artículos 1949-2000)*, edición de José Teruel, Madrid, Ediciones Siruela, 2006, págs. 20-21.

⁵⁹ *Ibidem*, págs. 21-23.

León, sobre un mismo libro: el *Diario* de Katherine Mansfield. En el artículo de *Diario* 16, fechado el 30 de julio de 1979 y titulado “Las coartadas de la inercia”, leemos: “Sus palabras nos transmiten, desnudas de retórica, como los quejidos de un enfermo, la añoranza de lo infinito y el dolor de debatirse en vano contra las ligaduras de un cuerpo que se entiende “como cárcel”. Y en el capítulo décimo de la novela publicada en 1992 se vuelven a cruzar casi las mismas palabras: “Las víctimas del bacilo de Koch (...) se morían soñando otras laderas y un amor más perenne, debatiéndose en vano contra esa añoranza de infinito y las ligaduras de un cuerpo entendido como cárcel” (*Nubosidad variable*, pág. 181). Y es que toda la escritura de Carmen Martín Gaité imita la vida y se superpone en esa encrucijada de espacio y tiempo llamada cuaderno de todo donde *todo* fluye y desemboca: las lecturas y los días esfumados, la autora y sus criaturas de ficción.⁶⁰

De hecho, “su crítica literaria no solo se entremezcla en la encrucijada de su obra completa, sin también se inscribe en un magma llamado literatura como forma de vida”.⁶¹

2.6.4. La crítica literaria en la sociedad actual

Como excelente escritora de críticas literarias, la autora se muestra respetuosa con este género periodístico y censura diversos aspectos detectados en la sociedad actual referentes al mismo, por ejemplo, la falta de esmero con que se escriben habitualmente estos textos, circunstancia motivada por el hecho de que el criterio seguido para recomendar libros sea la moda, la actualidad, en lugar de la calidad literaria.

La poca afición y esmero con que en general se ejerce hoy la crítica literaria creo que tiene sus raíces en un vicio fundamental: el de la selección tendenciosa de las obras que se recomiendan o rechazan. Los libros que el crítico se siente inclinado a comentar los escoge hurgando en el coto limitado de las recientes publicaciones, criterio que ya en sí mismo está condenando como circunstanciales y efímeras unas opiniones

⁶⁰ *Ibidem*, págs. 23-24.

⁶¹ *Ibidem*, pág. 29.

nacidas al dictado de la urgencia por estar *à la page*, restando valor a su entidad y alcance.⁶²

La escritora considera que esa actitud del crítico actual es contraria a uno de los objetivos de su labor: fomentar la lectura y avivar el interés y la curiosidad por los libros. Con ese fin, la persona que elabora la crítica literaria debe acudir a las obras con un talante abierto, sin prejuicios previos al encuentro con el texto. De lo contrario, el resultado obtenido es el opuesto.

Conseguiré, a lo sumo (eso sí lo suele, por desgracia, conseguir), contagiar ese afán compulsivo y perentorio que va sustituyendo y anulando progresivamente la real afición a leer, ese prurito de hojear un libro simplemente porque es reciente, porque los demás lo han leído y hablan de él, lo cual equivale a matar la gallina de los huevos de oro, antes incluso de haberla encontrado. Que tampoco es tan fácil ni tan frecuente que aparezca esa gallina.⁶³

La adopción de la actualidad o la novedad del mercado editorial como criterio seguido para elaborar la crítica literaria no solo es contraria al fomento de la lectura, sino que, lo que es más grave, atenta contra la esencia misma de la ficción y el carácter inmortal de la literatura.

Hablar de una publicación que ha superado su ciclo mensual de permanencia entre el grupo de novedades de un escaparate, parece ocioso e inoportuno, y así va tomando cuerpo poco a poco un pernicioso estado de opinión de acuerdo con el cual tiende a considerarse que el contenido de un libro, como el de algunos fármacos, se estropea y pierde su vigencia en cuanto va a parar a anaqueles traseros de una librería, para ceder el paso a la exhibición de otros envíos editoriales cuya fecha a pie de página trae garantías de mayor actualidad.⁶⁴

Ese comportamiento presente en la sociedad actual también tiene consecuencias negativas en el propio género periodístico dedicado a las referencias literarias, al fomentar el nacimiento de un nuevo lector, menos crítico y reflexivo, con el consiguiente perjuicio al ejercicio de la lectura, la creación y la calidad de la ficción.

⁶² Martín Gaité, Carmen: "Estar *à la page*", en *Agua pasada*, Barcelona, Anagrama, 1993, pág. 259.

⁶³ *Ibidem*.

⁶⁴ *Ibidem*, págs. 259-260.

En la medida en que el crítico se acomode a estos cánones o escalafones impuestos por la moda estará contribuyendo a fomentar no solo la inoperancia de la crítica, sino la sucedánea creación de una jerga inaccesible, esquemática y banal para el uso de una generación cada día más uniforme, profana y desatenta, más anquilosada frente a la lectura, meros consumidores y emisores miméticos de una serie de términos que no llegan a asimilar, calderilla lingüística que se intercambia durante un período y se pasa de moda antes de haber cuajado en la sangre ni en la experiencia profana.⁶⁵

Por esos motivos, la autora aconseja al crítico una actitud abierta, de modo que el lector se adentre en el libro sin prejuicios previos y sin exigencias; solo así la obra se convertirá en un auténtico y sorprendente descubrimiento, con el consiguiente placer y deleite que depara a quien a ella se acerca.

“Hay que leer tal libro” o bien “no hay que leerlo” es muchas veces la sola conclusión que se deriva de estas apresuradas recetas de la crítica extendidas contrarreloj y que, más que mostrar los umbrales de un reino libre y placentero, empujan a enjuiciarlo de antemano desde la verja de entrada con el gesto expedito y displicente del enterado. O bien incitan, en el peor de los casos, a entrar a saco en él, no con la esperanza de hallar tal vez lo inédito o descubrir lo escondido, sino con el designio altivo de los conquistadores: allanar sin mirar. Pero un libro –como un amigo o un viaje– solo deparará placer y sorpresa a quien lleve los ojos limpios y abiertos y nada pretenda buscar más que lo que encuentre.⁶⁶

En definitiva, la novedad como criterio esencial de la crítica literaria es perjudicial para el profesional de la misma, el lector y el creador de ficciones. Los textos elaborados por Martín Gaité acerca de la obra de otros autores representan una ejemplar muestra de sus aportaciones teóricas sobre el tema, ya que, entre otros aspectos, son fruto del diálogo mantenido con las historias de extraordinarios autores y están motivadas por la calidad literaria, en detrimento de otras consideraciones ajenas a la esencia de la literatura. Lo explica con palabras de Antonio Machado:

Machado, aquel gran solitario, cuyo nombre hoy tanto se manipula, esgrimiendo por cierto como eslogan el texto de sus coplas más anodinas, dejó escrito: “Nada se opone tanto a lo original como lo novedoso.” No sé de qué gozosa lectura o relectura saldría

⁶⁵ *Ibidem*, pág. 260.

⁶⁶ *Ibidem*.

embriagado cuando escribió esta frase tan certera, pero me aventuro a asegurar que nadie le habría obligado a emprenderla, que todo lo más pudo habérsela sugerido la palabra encendida de otro aficionado, como él, a los itinerarios intemporales de la lectura, lenta y ardiente llama de opción no alimentada por el espurio afán de estar *à la page*.⁶⁷

Tres años después de escribir “Estar *à la page*”,⁶⁸ del que proceden las palabras citadas anteriormente, en “Tragarse el humo” confiesa la afición que le ha despertado el periodismo, mediante sus asiduas colaboraciones durante la época en que concluye este último texto, labor que no lleva a la autora a renegar del tono censor con que escribió el anterior, pero sí a disculpar, en cierta manera, al crítico.

No es que reniegue de estas palabras, que ya se desdibujan sobre el recorte amarillento, pero ahora que he sustituido en gran medida mis horas de estudio en el Ateneo por las visitas a la librería Turner en busca de novedades editoriales, las releo con una mezcla de incomprensión y mala conciencia. No se trata tanto de una traición como de una irremediable metamorfosis, basada en el mero hecho de haberme aficionado a visitar una vez por semana el periódico para entregar mi colaboración del lunes... mirar con angustia el reloj, y sobre todo, comentar en vivo la noticia, esperarla, vivir a la vera de ella. ¿Quién va a pensar en hablar del Lazarillo de Tormes, o de la edición príncipe de un libro de caballerías, cuando las mudanzas incesantes de este lapso de tiempo han hecho de él algo tan incalculablemente distinto, atropellado y caleidoscópico?⁶⁹

Martín Gaité se muestra también crítica con la tendencia actual de prejuzgar, encasillar, con los “letreros”, referidos a la literatura. Sin embargo, considera saludables las distintas opiniones e interpretaciones, los debates sobre el hecho literario.

Tendencia viciosa a pasar revisión a los fenómenos literarios y a encasillarlos apenas se producen. “¿Qué opina usted de la literatura actual?” Hay demasiada cercanía. Y hay evidentemente algo de grupo al que afectan factores especiales de concomitancia. Pero hay, sobre todo, individualidades que solamente el tiempo dirá lo que tenían en

⁶⁷ *Ibidem*.

⁶⁸ Publicado en Diario 16, el 13 de diciembre de 1979.

⁶⁹ Martín Gaité, Carmen: “Tragarse el humo”, en *Agua pasada*, Barcelona, Anagrama, 1993, pág. 265.

común con otras, desvelará sus préstamos, su servidumbre al entorno, su afinidad con otras cosas.

Tendencia a estudiar la novela en sus técnicas y no en sus contenidos (las de romanos, las de suspense).

Los debates que origina la literatura son síntoma de su salud. Hace más de medio siglo se viene hablando de extinción del género (Ortega) y ahí estaban mientras tanto Faulkner, Kafka, Thomas Mann, Fitzgerald, y habían de venir Pavese y tantos más.⁷⁰

La autora censura, en ocasiones, aunque de manera sutil, la injusticia que a veces causan los críticos con sus opiniones o, lo que es peor, con su silencio, respecto a la obra de determinados escritores contemporáneos, criterio que puede resultar, con el tiempo, errático, y perjudicial para la creación literaria del escritor y, en consecuencia, para los lectores y para la historia de la literatura, en especial, si se trata de autores de renombre. Por ejemplo, el caso de Italo Svevo (1851-1928), escritor de origen renano que hoy en día sigue resultando moderno, razón por la cual fue probablemente incomprendido por sus coetáneos. Precisamente Martín Gaité descubrió y leyó a este escritor en un viaje a Italia, en los años cincuenta. En las décadas siguientes tradujo dos de sus obras –una de ellas fue la novela *Senectud*–; en esos años, concretamente en 1978, escribió una crítica sobre la primera obra de Svevo, *Una vida*, ya que era una de las novedades editoriales de ese momento. La autora ha reconocido en varias ocasiones la influencia de este escritor en su producción literaria.

Su primera novela, *Una vita*, aparece en 1892, y pasó totalmente inadvertida; la segunda, *Senilità* (1897), no tuvo una sola palabra de alabanza ni de condena por parte de la crítica italiana.

“Me resigné –escribía años más tarde Italo Svevo– a juicio tan unánime (no existe unanimidad más perfecta que la del silencio) y a lo largo de veinticinco años me abstuve de escribir.” Solo cumplidos ya los sesenta y cinco años y dos antes de morir, o sea, a raíz de la publicación de su novela más conocida hoy, *La conciencia de Zeno*, empezaba a recoger elogios de la crítica, que le descubría entonces, sorprendiéndose de su modernidad, aunque Svevo jamás había seguido moda alguna, y lo comparaban con Proust, a quien Svevo nunca había leído. Era moderno después de llevar treinta

⁷⁰ Martín Gaité, Carmen: *Cuadernos de todo*, Barcelona, Random House Mondadori, S. A., 2002, pág. 594.

años escribiendo a golpe de vocación solitaria en el mismo tono, un tono que la literatura italiana de los primeros decenios del siglo, marcada por el lirismo y la retórica dannunziana, había rechazado e ignorado, un tono sordo y profundo de salmodia introspectiva. Su voz, sofocada durante tanto largo lapso de tiempo, y que había surgido como reacción personal y autónoma contra los excesos de la elocuencia decimonónica, venía a resultar, tardía e insospechadamente, moderna.⁷¹

2.6.5. El periodismo y los medios de comunicación

Con frecuencia la autora se muestra crítica con los medios de comunicación, en general, y con la televisión, en concreto, y su influencia en la sociedad. Martín Gaité censura, entre otros aspectos, el consumo excesivo de este medio de comunicación, al que, por ese motivo, achaca el fin de la costumbre de conversar en familia.

Ahora nadie cuenta un cuento porque no hay tiempo, se limitan a poner la televisión. Una cosa que a mí me alucina mucho es pensar que la gente distante que puedas imaginar está viendo el mismo programa al mismo tiempo; es que eso es una unificación que a mí me dan ganas de echar a correr. Yo a veces abro la televisión, la abro muy pocas veces, quitando cuando hay una película antigua que me gusta, pro digo, pensar que todo el mundo está viendo ahora en este momento la misma serie, es alucinante.

(...) Lo que te decía de la televisión: antes pensabas, ¿de qué estarán hablando ahora fulano? ¿Qué estará haciendo mengano? Ahora, en el noventa por ciento de los casos, ya sabes que estará viendo la serie de turno: eso de las señoras que se han enfadado con el marido; esas cosas que todos se emboban mirando.⁷²

La autora también atribuye a la televisión⁷³ y a los medios de comunicación, en general, el fin de la costumbre de contar historias o cuentos y la dificultad de pensar por uno mismo, así como el sentido crítico.⁷⁴

⁷¹ Martín Gaité, Carmen: "Sordidez y megalomanía. *Una vida*, de Italo Svevo (*Diario 16*, 26 de mayo de 1978)", en *Tirando del hilo (artículos 1949-2000)*, edición de José Teruel, Madrid, Ediciones Siruela, 2006, pág. 182.

⁷² Cantavella, Juan: "CARMEN MARTÍN GAITE: Contemplar la vida con una pluma en la mano", en *Semblanzas entrevistas: Carmen Martín Gaité, Narciso Yepes, Manuel Gutiérrez Mellado*, Madrid, PPC, 1995, págs. 55-57.

⁷³ Según Anna Mateu Mur, Martín Gaité menciona por primera vez la televisión en sus colaboraciones periodísticas en 1969 en el artículo "Un aviso: ha muerto Ignacio Aldecoa", sobre la época en la que no

Es que ya no tiene chiste, porque antes ibas a una casa y sabías que ibas a tener una conversación y ahora normalmente te enchufan, “espérate un momento, que estoy viendo la televisión, siéntate a verla conmigo”. Oye, para eso no he salido yo de mi casa; si he salido de mi casa ha sido para venir a verte y si he cogido un autobús para que me digas que nos pongamos a ver lo mismo que estás viendo tú, para eso me quedo en casa. (...) Que no me suele interesar y por eso me voy de casa. Sí, yo creo que la televisión y en general todos los medios audiovisuales han quitado el afán por contar historias y, más que por contar historias, el comentario, el derecho al comentario espontáneo, que ya no existe mucho, puesto que ya todo el mundo comenta lo que ha glosado previamente la radio o la prensa. Es decir, que los informes que recibimos son tantos que habrá muy poca gente (todavía hay alguna, gracias al cielo), que te comenta con sentido común y con sorna lo que sea, lo que se le ocurre sobre un suceso, pero lo más habitual es que te hagan un comentario que estás viendo que está calcado, justamente lo que ha leído que dice fulano o mengano. (...) O dice: “Pues yo creo que...”, como si fuera una reflexión personal; pero si lo acabo de leer, de qué me suena. Vas a mirar y lo has leído en *El País*, en *El Mundo* o en el *Abc*. Sin embargo, te lo dice uno muy listillo, como que se le ha ocurrido a él.⁷⁵

La autora atribuye a la televisión el fin de la costumbre de conversar,⁷⁶ de las tertulias en los cafés y de contar historias, así como su contribución a la ausencia de intimidad. “En cuanto a las casas más modestas, la televisión ha venido a erigirse en un elemento que desplaza la posible conversación o cambio de impresiones, al tiempo que imposibilita los escondites de intimidad. Tal vez lo que más se eche en falta en los tiempos actuales sean los espacios cerrados para conversar o meditar: dentro de los primeros, los ateneos, casinos

existía este medio de comunicación en España: “Nunca bebíamos whisky, ni ginebra; siempre vino y café. En locales muy modestos y sobre todo sin televisión, que no existía”. (Mateu Mur, Anna: “El cine y la televisión en los artículos de prensa de Carmen Martín Gaité”, en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, *Carmen Martín Gaité. Nuevas perspectivas*, núm. 52, enero-junio 2014, pág. 141). La cita es de Martín Gaité, Carmen: “Un aviso: ha muerto Ignacio Aldecoa”, en *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas*, Barcelona, Destino, 1982, pág. 50.

⁷⁴ Respecto al pensamiento y el sentido crítico en la sociedad actual, en una de las últimas entrevistas realizadas antes de su fallecimiento, la autora asegura: “Hoy nadie se atreve a disentir. Nadie se atreve a decir ‘el rey va desnudo’ cuando es evidente que el rey va desnudo. Se nos va atrofiando la capacidad de pensar por nosotros mismos, y creo que es preferible equivocarse a callar. Todo, menos llevar dentro al jefe de la manada. No podemos seguir actuando a golpe de silbato, de silbato mental. ¿La razón? Yo creo que es el miedo a la libertad de siempre. Es el camino fácil. Y yo creo que no hay que tener tanto miedo a descarrilar”. (Berasátegui, Blanca: “Es preferible equivocarse a callar”, en *La Razón*, 24 de julio de 2000, pág. 29. Es la reproducción de la entrevista de *El Cultural* del 21 de marzo de 1999).

⁷⁵ Cantavella, Juan: “CARMEN MARTÍN GAITE: Contemplar la vida con una pluma en la mano”, en *Semblanzas entrevistas: Carmen Martín Gaité, Narciso Yepes, Manuel Gutiérrez Mellado*, Madrid, PPC, 1995, págs. 57-58.

⁷⁶ En este sentido, Antonio Pineda Cachero recuerda que la autora le concede más importancia a la experiencia directa, interpersonal, que a la realidad mediada. (“Comunicación e intertextualidad en *El cuarto de atrás*, de Carmen Martín Gaité (2.ª parte): de lo (neo)fantástico al Caos”, en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, núm. 17, 2001).

y cafés. Dentro de los segundos, las iglesias, que, incluso para el no creyente, ofrecían a veces su amparo y una pausa sosegada”.⁷⁷ Además, este medio de comunicación confiere uniformidad a las personas.

Ahora nadie cuenta un cuento porque no hay tiempo, se limitan a poner la televisión. Una cosa que a mí me alucina mucho es pensar que la gente más distante que puedas imaginar están viendo el mismo programa al mismo tiempo; es que eso es una unificación que a mí me dan ganas de echar a correr. Yo a veces abro la televisión, la abro muy pocas veces, quitando cuando hay una película antigua que me gusta, pero digo, pensar que todo el mundo está viendo ahora en este momento la misma serie, es alucinante.⁷⁸

Por sus escritos, como consta en las anteriores citas, sabemos que la autora apenas veía la televisión, salvo para disfrutar de alguna película “antigua”, ya que era una gran aficionada al cine.⁷⁹ Martín Gaité anhela los tiempos en los que no existía la televisión en España –TVE nace en 1956–, una época en la que la tertulia y la lectura suplían esa afición. De hecho, en el título de un artículo dedicado exclusivamente a este medio identifica las siglas de la televisión con “*tedium vitae*”, expresión latina que significa “tedio de vida”.⁸⁰ Es decir, a la escritora no solo le parece aburrido este medio de comunicación, sino tedioso. No en vano, a su juicio, la televisión es la culpable de acabar con el diálogo y la comunicación, además de no permitir la participación⁸¹ del interlocutor, tres de los conceptos más importantes de su teoría literaria.

⁷⁷ Martín Gaité, Carmen: “El espacio habitable”, en *Agua pasada*, Barcelona, Anagrama, 1993, págs. 283-284.

⁷⁸ Cantavella, Juan: “CARMEN MARTÍN GAITE: Contemplar la vida con una pluma en la mano”, en *Semblanzas entrevistas: Carmen Martín Gaité, Narciso Yepes y Manuel Gutiérrez Mellado*, PPC, 1995, págs. 55-56.

⁷⁹ La autora critica que en televisión se emitieran las películas que le gustaban en horarios intempestivos: “Me quedé despierta a verla, aunque la pasaban ya de madrugada, como todo lo que merece la pena, que de esa manera maltratan y ponen a prueba nuestros mandamases la capacidad del espectador aún no alelado del todo para resistir cualquier destello de espíritu crítico en quienes tengan la dicha de no padecer insomnio”. (“Al acecho”. Citada por Anna Mateu Mur: “El cine y la televisión en los artículos de prensa de Carmen Martín Gaité”, en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, *Carmen Martín Gaité. Nuevas perspectivas*, núm. 52, enero-junio 2014, pág. 143.

⁸⁰ Martín Gaité, Carmen: “T.V. = *TEDIUM VITAE*”, en *Agua pasada*, Barcelona, Anagrama, 1993, págs. 283-284.

⁸¹ Según Anna Mateu Mur, para Martín Gaité, “los medios audiovisuales son la antítesis del libro, el medio de comunicación más participativo y al que no puede fingírsele afición (...) Hay solo una vía de participación: el mando a distancia. Y lo comentará en uno de sus artículos sobre el uso del lenguaje (no olvidemos su formación como filóloga): “De vez en cuando alguno de estos términos se castellaniza y en vez de decir zapping sin parar, la Real Academia manda que se sustituya por *zapeo*. Me parece bien. A compás del aburrimiento televisivo imperante, no es de extrañar que merezca bautizo una actitud neurótica tan habitual como el cambio continuo de un canal a otro. Palabra nueva, porque antes no se

Tengo que hacer un esfuerzo para sentir como reales las imágenes de un tiempo en que Doctor Esquerdo era un bulevar con chiringuitos cuyos cimientos no estaban socavados por pasos subterráneos ni rematados los tejados de sus casas por ese ejército de antenas al acecho, que ensucian con sus palotes torcidos el dibujo de las terrazas y las chimeneas. Un tiempo en que los vecinos con ganas de olvidarse de lo duro de la jornada echaban mano de una novela para espantar el insomnio, en que empezó a abrirse paso aquella copla pegadiza y absurda que a todos nos sonaba un poco a fantasía marciana:

La televisión pronto llegará,
yo te cantaré y tú me verás.
La televisión pronto llegará.

Y llegó. Ya había llegado desde otras sedes a iniciar el allanamiento de los cuartos de estar y a desplazar de ellos cualquier conato de tertulia, mucho antes de que este hongo de cemento, entre OVNI y Torre Eiffel de pacotilla,⁸² bajara a aparcar aquí (...) ⁸³

Ya en 1987, Martín Gaité se lamenta de la excesiva presencia y la perniciosa necesidad de la televisión en la vida cotidiana y familiar, que califica de “droga”. “Cuando llega la noche de verano, el pirulí de televisión vigila con sus ojos encarnados el deambular de los vecinos insomnes que se trasladan sin designio de una habitación a otra, bajan a la calle a pasear a un perro, riegan las adelfas achicharradas de su terrazas, y acaban claudicando de todo, inmovilizados frente a las imágenes sincopadas que dispara el televisor, encendido aunque no lo mire nadie. Desde mi ventana abierta, se ven sus ventanas abiertas, y a través de ellas se percibe, multiplicado e idéntico, el resplandor azulado que emiten los rectángulos gobernados desde el pirulí. Todos estamos mirando lo mismo, enterándonos al mismo tiempo de lo mismo, familiarizándonos con un terror inoculado como droga rutinaria, veneno neutralizado por el contraveneno del tedio con que se recibe”. ⁸⁴

hacia. No había mando a distancia”. (Mateu Mur, Anna: “El cine y la televisión en los artículos de prensa de Carmen Martín Gaité”, en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, *Carmen Martín Gaité. Nuevas perspectivas*, núm. 52, enero-junio 2014, pág. 142). La cita es de Martín Gaité, Carmen: “Las renovaciones inútiles (*Abc*, 4 de febrero de 1994)”, en *Tirando del hilo (artículos 1949-2000)*, edición de José Teruel, Madrid, Ediciones Siruela, 2006, pág. 478.

⁸² Se refiere al pirulí de TVE.

⁸³ Martín Gaité, Carmen: “T.V. = *TEDIUM VITAE*”, en *Agua pasada*, Barcelona, Anagrama, 1993, págs. 317-318.

⁸⁴ *Ibidem*, pág. 318. En estas seis últimas líneas Anna Mateu Mur observa, acertadamente, que la autora critica, además, de la uniformización de la sociedad, “la transmisión masiva –y entonces sin alternativa– de unos contenidos también de uso masivo”. (“El cine y la televisión en los artículos de prensa de Carmen Martín Gaité”, en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, *Carmen Martín Gaité. Nuevas perspectivas*, núm. 52, enero-junio 2014, pág. 141).

Junto a la uniformidad que confiere la televisión a las personas y la consiguiente pérdida de sentido crítico, este medio de comunicación también resulta manipulador –“las conciencias teledirigidas a lo largo de todo el día”– y contribuye a la pérdida de sensibilidad de las personas.

Hay mucha gente que no puede irse a la cama sin haber visto el telediario de la noche, para poder susurrar luego, como una jaculatoria inocua, mientras se desnuda en la alcoba recalentada: “¡Ay, señor!”, ¿cuándo nos darán una noticia buena?” Y con ese suspiro se apaciguan las conciencias ya teledirigidas a lo largo de todo el día. Un suspiro que se guarda dobladito en cajones del cerebro muy cercanos a aquellos donde se archivan los anuncios de detergentes y las marcas de cigarrillos y de compresas. En el fondo late la sospecha de que todo aquello que nos han contado no debe ser tan grave o tan trágico porque ni en el rostro ni en la voz de los locutores que transmitían la noticia se ha percibido el menor rastro de emoción, compasión o desfallecimiento.⁸⁵

Para la autora, la información que ofrece la televisión parece un “cuento irreal”, a lo que contribuye el gesto impertérrito de los locutores de los telediaros, con el que narran cualquier noticia, “su aséptico discurso”.

Son rostros y voces que conocemos, imperturbables, controlados, conciliadores. A lo largo del verano nos han dicho que Riaño quedó definitivamente demolido, que el coronel Oliver North se ha convertido en héroe de los Estados Unidos por su habilidad para mezclar verdades y mentiras, que la Guardia Civil mató a una chica de un tiro en la nuca, que en la peregrinación anual a La Meca encontraron la muerte cuatrocientos fieles. Y ningún locutor se estremecía al comentar las imágenes que daban pie a su aséptico discurso, ni se alteraba el brillo de sus ojos ni un solo cabello se le desmandaba. Están contratados para eso, para desactivar la carga de la tragedia, para convertir los más accidentados y complejos sucesos en una monserga monocorde y sin relieve, en un cuento irreal.⁸⁶

En la crítica que realiza la autora a este medio, aplica sus ideas sobre el arte de narrar, de lo bien contado, de su teoría literaria. En definitiva, “la televisión, como indican sus propias siglas, se identifica con el tedio de vivir sin participar en nada, con el hartazgo que produce lo narrado al peso, sin pasión,

⁸⁵ *Ibidem*.

⁸⁶ *Ibidem*, págs. 318-319.

sin preámbulos ni pausas. Para que, contagiados por el estremecimiento de lo irreversible, nuestros ojos se humedezcan y se nos ponga la carne de gallina, tendremos que ir al teatro a ver el *Rey Lear* o *Fuenteovejuna*.⁸⁷ Lo que nos mandan cuidadosamente dosificado desde el pirulí-robot son cápsulas de somnífero con la marca de la casa: T.V., tedium vitae”.⁸⁸

Por tanto, la televisión adormece, atonta y embota la capacidad de concentración, de atención y de participación que caracteriza a la literatura y que exige la lectura. Frente a la prisa y la rapidez de consumo del producto televisivo, se halla el recogimiento y el sosiego que requiere leer un libro.

Deformados como estamos por el curso mecánico de abrir la televisión y padecer el primer programa que salga en la pantalla a entontecernos con unas siluetas cambiantes, que no exigen más compromiso que el de dejarlas resbalar ante nuestros ojos somnolientos, hemos perdido mucha capacidad de atención y de participación verdaderas. Los libros de buena voluntad nos van a ayudar a poner la realidad un poco más distante, para que no nos ahogue y la entendamos mejor, y cuando llegamos a ellos con talante compulsivo, parecen susurrar entre dientes, como aquel marinero del romance del conde Arnaldos: “Yo no digo mi canción sino a quien conmigo va”.⁸⁹

En este sentido, lector y telespectador se distinguen no solo por la actitud con la que se enfrentan al libro o literatura, y a la televisión, respectivamente, sino por la aptitud que requiere cada uno de ellos.

Para leer se necesita, ante todo, recogimiento y sosiego, estados de ánimo que el mundo actual no solo no propicia, sino que mira con recelo y tiende a desprestigiar. La lectura, en principio, colma una carencia, y es ella misma quien espolea la imaginación y nos proporciona la llave secreta, para conquistar un placer y una sabiduría que los fragores del mundo –inevitables unos, y otros provocados por nuestra complicidad– mutilan y encierran.

⁸⁷ *Ibidem*, pág. 319

⁸⁸ Respecto a estas palabras de Martín Gaité, Anna Mateu Mur asegura: “A la televisión le faltan todas las cualidades de la buena conversación y la literatura. No hay emoción, y participación del interlocutor ni espacio de silencio... Le falta todo lo que la escritora considera fundamental para que exista la comunicación”. (“El cine y la televisión en los artículos de prensa de Carmen Martín Gaité”, en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, *Carmen Martín Gaité. Nuevas perspectivas*, núm. 52, enero-junio 2014, pág. 142).

⁸⁹ Martín Gaité, Carmen: “La participación del lector (*Diario 16*, 17 de abril de 1983)”, en *Tirando del hilo (artículos 1949-2000)*, edición de José Teruel, Madrid, Ediciones Siruela, 2006, págs. 374-375.

Pero la conquista de ese placer no es fulminante e inmediata, sino lenta como todas las conquistas verdaderas. Y la cultura audiovisual cuenta, para suplantar el reinado de la letra escrita, con la garantía de ofrecer unos resultados más rápidos y espectaculares, donde a nadie se le exige un esfuerzo de concentración. Basta con dar a un botón y ponerse a esperar la euforia más o menos discutible, pero siempre instantánea de la droga. Los beneficios que puede otorgarnos un libro, no cabe esperarlos en cambio como el santo advenimiento, sino mediante la participación. El lector tiene que poner algo de su cosecha.⁹⁰

Al igual que la televisión, a Martín Gaité tampoco le interesaba internet,⁹¹ ya que ha escrito en varias ocasiones que no lo utilizaba ni le interesaba. Y, en cuanto al ejercicio del periodismo y los medios de comunicación,⁹² en general, se suele mostrar crítica. Por ejemplo, en 1991, en un artículo periodístico hace una crítica velada a determinados periodistas durante la moda del destape.

Hace unos quince años, cuando se inició en nuestro país la vulgarmente bautizada como *moda del destape* (cuyos antecedentes y gestación bien merecerían un estudio atento), algunos periodistas, ansiosos de derribar viejos tabúes y ensanchar la puerta de acceso a las conductas privadas, dieron en la monserga de preguntarle a toda joven actriz que se les cruzara por delante si estaría o no dispuesta a desnudarse en su próxima película. Era una encuesta que se las traía y llegó a convertirse en azote, a medida que fue adquiriendo la coacción de un test. (...) conminaba al táchese lo que no proceda como única respuesta, de tal manera que cualquier salvedad mediante la cual pretendiera matizarse el sí o el no era recibida con una mezcla de desconfianza y sarcasmo.⁹³

La autora censura la vacuidad del discurso, de las palabras, difundidas muchas veces en los medios de comunicación, como en la televisión, o en la letra impresa. En *El cuento de nunca acabar* narra una anécdota de Miguel de

⁹⁰ *Ibidem*, págs. 373-374.

⁹¹ Respecto a este tema, la autora es crítica: “Yo con el Internet no tengo tratos y no sé de lo que es capaz ni de lo que no. Sea como fuere, prefiero explicarlo a mi manera, porque lo mucho o poco que vea lo veré como resultado de mi contacto estrecho con esos textos, es decir de mi ‘viaje’ a través de ellos, ya que también por un libro se viaja. A una máquina se le pide que almacene datos, no que lleve un diario de lo que ve”. (“El viaje como búsqueda”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 284).

⁹² Anna Mateu Mur considera que la relación de Martín Gaité con los medios de comunicación es ambigua y contradictoria, una “relación amor-odio”: “fascinada por ellos cuando habla desde su experiencia profesional como articulista o guionista, y sumamente crítica al hablar como receptora, sobre todo, de la televisión”. (“El cine y la televisión en los artículos de prensa de Carmen Martín Gaité”, en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, *Carmen Martín Gaité. Nuevas perspectivas*, núm. 52, enero-junio 2014, pág. 139). Conviene recordar que tanto su labor de guionista, como de articulista y crítica literaria en diarios y revistas, está relacionada con la narración y/o la ficción.

⁹³ Martín Gaité, Carmen: “El beaterío del sexo”, en *Agua pasada*, Barcelona, Anagrama, 1993, pág. 312.

Unamuno, quien durante un paseo con el poeta Amado Nervo, este se quedó impresionado, como si los viera por primera vez, por unas plantas que flotaban en un río. Ante sus preguntas, Unamuno le aclaró que se llamaban nenúfares, “eso que saca usted siempre en sus poemas”.⁹⁴ La autora califica de nenúfares a estos discursos vacíos habituales en la sociedad actual.

Nenúfares son todas las abstracciones en letra mayúscula que tanto impresionan lanzadas desde el Parlamento, la cátedra, la televisión, o la letra impresa, pero que a nadie le cuentan nada que pueda traer al recuerdo para sentirse confortado por el callejón sin salida de sus noches de insomnio, nenúfares los pretextos en nombre de los cuales se emprende una guerra para redimir a una humanidad cuyos miembros no se vacila en dejar sangrientamente diezmados; nenúfares la paz, la dignidad, la comunicación y el amor; nenúfares muertos, sapos disecados sobre el manto de tan solemnes predicadores.⁹⁵

La vertiginosa avalancha diaria de noticias por la prensa, la radio y la televisión, ha embotado la capacidad del ser humano de participación, referencia y discernimiento,⁹⁶ cualidades que son imprescindibles en la lectura y en la escritura, según la teoría literaria de Martín Gaité.

Los grandes titulares de los periódicos le informan de sucesos mucho más escalofrantes que pueda serlo el incendio presenciado por su amigo, pero le dejan una huella de zozobra acerca de dónde y cómo dar asilo a esa noticia, a la que presta una automática pero insatisfactoria credibilidad. (...) al imponérsele irremisiblemente como veraz, excluye su posible colaboración en el esclarecimiento de un suceso que o deja lugar a dudas. (...) Lo que más le agradecemos a la narración de un amigo (o de un escritor que nos trate amistosamente) es precisamente ese margen que nos concede para decidir por nosotros mismos si le creemos o no, credibilidad que no viene determinada por la verdad objetiva de los hechos tanto como por su talento para hacérselo sentir como verdaderos.⁹⁷

Además, la autora censura la negativa contribución de los medios de comunicación respecto al descuido de la lengua. Afirma que hay expresiones

⁹⁴ Martín Gaité, Carmen: “Divagación en torno a los nenúfares”, en *El cuento de nunca acabar*, Barcelona, Anagrama, 1988, pág. 149.

⁹⁵ *Ibidem*, pág. 153.

⁹⁶ Martín Gaité, Carmen: “Lugar a dudas”, en *El cuento de nunca acabar*, Barcelona, Anagrama, 1988, pág. 156.

⁹⁷ *Ibidem*, págs. 156-157.

lingüísticas que, sin ser propiamente incorrectas, “nos sublevan o nos hacen desconfiar de quien reiteradamente las emplea por motivos de índole distinta. Eso mismo es lo que me viene pasando a mí desde hace bastante tiempo ante la proliferación de un modismo sembrado con uniforme desparpajo en la mayoría de los discursos con que se enfrentan a la prensa, la radio o la televisión ciertos personajes de la política o de las letras entrevistados por dichos medios. Me refiero al ya consabido e inevitable ‘yo diría que’”.⁹⁸

Su visión crítica de los medios de comunicación y su práctica profesional se refleja también en la diferencia entre noticia y narración, concepto este extensible a la creación literaria, que se distingue por invitar a la participación.

La primera diferencia entre una noticia y una narración estriba, pues, en las preguntas que nos permite hacer sobre la existencia y la situación de quien nos las transmite. Al buen narrador podemos no llegar a necesitar siquiera formularle esas preguntas (ni aun “in mente”), porque él mismo las adivina y las va dejando satisfechas a medida que avanza en el relato que nos ofrece. No en vano el narrador es “narus” —es que sabe—, por contraposición a “ignarus” —el que no sabe—. Y los más expertos y sobresaliente en el arte de narrar lo primero que saben es que tienen que invitar a otro a embarcarse en la historia que le cuentan, que su éxito está en lograr hacerla creíble. Y de sobra se las ingenian, sin que nadie tenga que pedirles nada, para ir entrelazando lo que saben con la forma que han tenido de saberlo, es decir, para dar referencia de las coordenadas dentro de las cuales vino a incorporarse a su experiencia personal aquello que en principio se les presentó como casual accidente o espectáculo.⁹⁹

Para Martín Gaité, la incapacidad de invitar a la participación del receptor no es la única característica de la noticia y que la distingue de la narración y de la creación literaria.

Otra de las diferencias fundamentales entre la noticia y la narración radica en su mayor o menor aptitud para ser repetida sin que pierda por ello su esencia. Si compramos un periódico de la tarde después de haber leído el de por la mañana, las novedades de tratamiento aplicadas por este a cualquier suceso del que ya nos hubiera informado el primero suelen ser tan inconsistentes, tan reducidas a lo sintáctico, que nunca

⁹⁸ Martín Gaité, Carmen: “Yo diría que...”, en *Agua pasada*, Barcelona, Anagrama, 1993, pág. 280.

⁹⁹ Martín Gaité, Carmen: “Lugar a dudas”, en *El cuento de nunca acabar*, Barcelona, Anagrama, 1988, pág. 157.

alcanzarán a convencernos de que nos están contando algo distinto. “Bueno, sí, eso ya lo sabía: lo de El Salvador”. Y pasaremos la vista apresurada por el texto, que solamente ofrecerá interés si añade a la noticia en sí alguna repercusión o eco de la misma, transcritos a su vez en el mismo lenguaje expeditivo y anodino que ha congelado la noticia. “Tal ministro manifiesta su repulsa por los hechos”, “tal jefe de Estado los considera lesivos de los derechos humanos”, “tal personalidad eclesiástica exhorta a la paz”, comentarios-noticia que nunca nos harán llegar la consternación o indignación reales –si las hubo– de quien los transmitía ante el micrófono. El único intrínquilis de la noticia se reduce a darla antes de que otro la dé, y si es posible, pagando lo que sea, a impedir que otro la dé.¹⁰⁰

Las últimas palabras de la cita anterior hacían referencia a las exclusivas de los medios de comunicación, hacia las que la autora se muestra crítica. Para estos, la exclusividad no alude a su capacidad de contar algo de una manera única y no de otra, como sí hace el escritor en la creación de su obra.

Este es el móvil que lleva a algunos semanarios poderosos a pagar a precios elevadísimos los llamados “reportajes en exclusiva”. En buena lógica narrativa, uno se inclinaría a pensar que esta adjetivación de exclusividad pudiera referirse a la forma peculiar en que había sido elaborado el reportaje, tan inédita que “excluyese” por sí misma la posibilidad de ser copiado por nadie. Pero la índole del texto suele dar un mentís a esta suposición, y una vez concluida la lectura se nos cae la venda de los ojos, al pasarlos por esas tres palabras estampadas al pie en letra más pequeña y que nos dan la clave de toda la tramoya: “Prohibida su reproducción”. ¡Ah, vamos! ¿Con que era eso? ¿Con que la imposibilidad de ser reproducido y propagado, su condición de “exclusivo”, no era inherente al texto? Así se explica que no haya tenido la fuerza de inventar nada. Si la hubiera tenido, si nos hubiera hecho el regalo de convertir la noticia en narración, se habría notado en seguida que nadie iba a poder copiarlo, que era único, por haber logrado contar las cosas de esa manera y no de otra, él mismo lo gritaría desde dentro. (...)

La forma de narrar, de contar, distingue la narración de la noticia. En la narración oral es la peculiar aportación del narrador y en la creación literaria, la mirada del escritor y su forma única y distintiva de escribir.

Noticia es todo lo que se puede resumir fácilmente sin grave deterioro de su contenido; narración, lo que, para ser resumido, requiere por parte de quien acomete tal empeño

¹⁰⁰ *Ibíd.*, pág. 159.

una dosis no despreciable de talento narrativo. Tolstoi dijo en una ocasión que si tuviera que resumir el argumento de *Ana Karenina*, se vería obligado a escribir otra novela. De la misma manera, siempre que intentamos hacer para otro el resumen eficaz de algo que nos contó un brillante narrador oral, si comprobamos nuestro fallo en el intento de encandilar a aquel como este nos encandiló a nosotros, solemos contestar a su comentario de que no le ve la gracia a esa historia diciendo: “Bueno, es que tenías que habérselo oído contar a él”, situación inimaginable cuando se trata de transmitir sucintamente el más exclusivo de los reportajes aparecidos en un periódico.¹⁰¹

La uniformidad de la noticia es otro de sus rasgos, así como su falta de profundidad y de análisis. En alusión a la televisión, asegura: “No hurgar en nada, no relacionar, verlo todo aséptico, inoperante, bajo una luz azulada de neón que incontamina, desvirtúa y paraliza ese montón de cadáveres sometidos al tratamiento uniforme de la noticia”. A estas características de la noticia, hay que añadir “. ¹⁰²

La actualidad o novedad es otro rasgo distintivo de la noticia y que la diferencia de la narración. Esta se distingue por su entrega al presente y por ser contraria a la prisa, ya que exige tiempo para su elaboración. “La divulgación expedita de la noticia, frente a la narración atesorada, elaborada poco a poco, en secreto”.¹⁰³

LA ACTUALIDAD Y LA NOTICIA

Se suele confundir presente con actualidad. Pero son dos conceptos tan encontrados como el de narración y noticia. La narración es entrega al presente, refugio contra la prisa que nos saca del quicio del presente, remanso, aunque discurra sobre temas turbulentos. La actualidad se opone al presente y solamente cría noticia, se asienta sobre muelles continuamente dispuestos a saltar, a lanzarte a otra galaxia. Dentro del campo de la actualidad de los acontecimientos, continuamente renovados, se salen de la narración y te echan las zarpas al cuello; bastante haremos si logramos librarnos de un sofoco y llegar al siguiente sin el resuello demasiado alterado, pero no cabe la reflexión ni la mirada tranquila y profunda sobre ninguno.¹⁰⁴

¹⁰¹ *Ibídem*, págs. 159-161.

¹⁰² Martín Gaité, Carmen: “Río revuelto”, en *El cuento de nunca acabar*, Barcelona, Anagrama, 1988, pág. 307.

¹⁰³ *Ibídem*, pág. 304.

¹⁰⁴ *Ibídem*, pág. 312.

Al iniciarse el rodaje de la serie de televisión *Celia* en cuyo guion trabajó Martín Gaité con José Luis Borau durante un año, “la mayor curiosidad de los entrevistadores consiste en informarse de si creo que esta serie va a tener actualidad. La reincidencia de semejante pregunta –que provoca el desánimo de responder matizadamente– deja de manifiesto la nefasta tendencia a anteponer el interés por la noticia al interés por el hilo narrativo de los asuntos. Por ese principio, ¿tienen actualidad Don Quijote de la Mancha? ¿O solo va a cobrar entidad y vigencia cuando reconozcamos bajo el yelmo y la armadura del hidalgo manchego las facciones del sempiterno Fernando Rey? Los que tuvimos la suerte de crecer leyendo ávidamente los cuentos de Elena Fortún, y pudimos comprobar más tarde que el disfrute de esa lectura se propagaba y resucitaba en nuestros hijos, sabemos que la garantía de las historias bien contadas no estriba precisamente en su actualidad, sino en que trascienden el marco de la literatura, es decir, en que *se salen del libro*”.¹⁰⁵

La autora también distingue la labor desempeñada por el escritor y por el periodista. En una entrevista con Julia Otero, Martín Gaité explica: “Los periodistas van tan deprisa que, aunque quieran, no pueden escuchar. Sí es verdad que yo tomo notas de lo que veo, pero lo que a mí me llama la atención no suele ser lo que se la llama a ellos”.¹⁰⁶

¹⁰⁵ Martín Gaité, Carmen: “Celia. Raíces y frutos (*El Europeo*, núm. 34, julio-agosto de 1991)”, en *Tirando del hilo (artículos 1949-2000)*, edición de José Teruel, Madrid, Ediciones Siruela, 2006, pág. 457.

¹⁰⁶ Otero, Julia: “Carmen Martín Gaité por Julia Otero”, en *El País Semanal*, 23 de enero de 2000.

2.7. LA TRADUCCIÓN. LA RECREACIÓN DEL TEXTO

La traducción conlleva para quien la practica una doble labor: por una parte, como lector de la obra original que se va a traducir, y, por otro lado, como escritor del nuevo texto en otra lengua. El traductor debe hacer una lectura minuciosa y exhaustiva para llevar a cabo la recreación de la obra, su versión, su interpretación a otro idioma. Por tanto, como el crítico, el traductor no solo la interpreta, sino que la recrea, aunque con diferencias. Por ese motivo, al traductor se le deben exigir algunos requisitos imprescindibles para realizar su trabajo de forma certera, algunos de los cuales coincide con las cualidades del escritor. Como traductora de libros a varias lenguas y gran conocedora del castellano y de otros idiomas, Martín Gaité alaba el arte de traducir que reflejan algunas de las versiones que lee para elaborar sus críticas literarias. De la misma forma, censura las malas prácticas en la traducción, pensando en el lector y en la importancia de ofrecerle una obra fiel al original. La labor de Martín Gaité como traductora se enriquece y retroalimenta con sus otras facetas creadoras, sobre todo, de crítica literaria y de escritora. Su buen hacer contrasta con la opinión de la sociedad actual sobre la traducción, así como con el escaso esmero que se suele dedicar a este trabajo.

2.7.1. La traducción o versión. La recreación del texto

En las referencias a la traducción en sus críticas literarias, Martín Gaité suele referirse también a esta labor con el vocablo “versión”. Etimológicamente, el verbo “traducir” procede del latino “traducere”, cuyo significado es “hacer pasar de un lugar a otro”. Este verbo, en castellano, tiene dos acepciones: “dar versión de un escrito en otra lengua” e “interpretar”. Por su parte, la palabra “versión” es originaria del término latino “versum”, del que deriva el verbo “vertere”, cuyo significado es “volver, traducir”. Por tanto, las dos acepciones de esta palabra castellana son: “traducción” y “cada narración o interpretación

diferente de un mismo hecho”. Teniendo en cuenta el profuso conocimiento que tenía la autora sobre la lengua española y su precisión al usarla en toda su producción ensayística y literaria, se puede deducir que su indistinto uso en sus críticas literarias y reflexiones estaba basado en su concepto de la traducción o versión como una interpretación determinada de la obra original, por la labor del traductor en cuestión. De ahí, sus quejas sobre las malas traducciones, que se podrían haber evitado al ser traducidas por otros profesionales. De hecho, en algunas de sus colaboraciones periodísticas alude al habitual esmero de algún traductor determinado.

La traducción o versión es, por tanto, una interpretación de la obra original. Sin embargo, Martín Gaité considera que la traducción debe ser fiel y respetuosa con el libro del que procede, sin mejorarlo ni tampoco estropearlo. Por ejemplo, respecto a la versión al castellano de la novela *El amante de Lady Chatterley*, la novela del escritor británico D. H. Lawrence (1885-1930), prohibida en Inglaterra durante más de treinta años, escribe: “Hay que agradecer a Bernardo Fernández una traducción muy fiel, que no ha tratado de embellecer el texto ni de limar sus defectos”.¹

La elaboración de la traducción o versión conlleva la lectura o interpretación de la obra y su escritura, procurando ser fiel y respetuoso con el original. El traductor, por tanto, cumple la doble condición de lector y de creador, como le ocurre al crítico, aunque, en este caso, se trata de una recreación del texto original a otra lengua. Al igual que el crítico, el traductor debe hacer una lectura en profundidad: el primero, para analizarla y escribir y crear un nuevo texto, una crítica, sobre la obra; y el segundo, para escribir la obra a una otra lengua, recrearla. La lectura que debe hacer el traductor es, incluso, mucho más exhaustiva y minuciosa que el crítico, como se explica en el siguiente epígrafe siguiendo las reflexiones de Martín Gaité.

¹ Martín Gaité, Carmen: “La demagogia del sexo. *El amante de Lady Chatterley*, de D. H. Lawrence (*Diario* 16, 21 de enero de 1980)”, en *Tirando del hilo (artículos 1949-2000)*, edición de José Teruel, Madrid, Ediciones Siruela, 2006, pág. 326.

2.7.2. La labor del traductor

La importancia que Martín Gaité concede a la labor del traductor o de la traducción de las obras se refleja en las usuales referencias a las versiones que lee para elaborar sus críticas literarias. Es más, dedica, incluso un artículo periodístico a la traducción, “La ingrata condición del traductor. Bailar con la más fea”, que publica en *Diario 16* el 24 de julio de 1978. Es evidente que su propia práctica como traductora avala la relevancia que otorga a este trabajo. Y lo hace siempre con la preocupación por el respeto a la obra original y la recepción por parte del lector de dicho libro.

Al igual que el escritor o el crítico literario, la labor del traductor requiere el cumplimiento de unos requisitos para su adecuado ejercicio. El principal requisito es el conocimiento de la lengua, en especial, de aquella a la que se traduce la obra. En este sentido, Martín Gaité es un ejemplo de sus propias reflexiones sobre la traducción, ya que era una profunda conocedora y aficionada a la lengua española y también a otros idiomas, como el inglés, el francés, el portugués o el italiano, de los que tradujo diversas obras durante su vida. José Teruel, en su edición del libro *Tirando del hilo (artículos 1949-2000)*, que incluye dicho artículo, comenta en una nota al mismo la existencia de un manuscrito de la autora, de 1978, destinado a una disertación oral sobre la traducción. En los paréntesis aclaratorios de este original, la escritora se refiere al conocimiento exhaustivo del idioma al que se traduce o se vierte la obra original como el principal requisito en la labor del traductor.

En general creo que es mejor ser totalmente experto en el idioma al que se vierte el texto que en aquel en que está escrito, y de hecho la repugnancia que nos invade al leer una mala traducción se concreta en comentarios como: “¡Pero esto no suena a castellano!”. Si uno tarda en releer una traducción que ha hecho el tiempo suficiente como para sentirla ajena, puede considerarse un éxito que nada te disuene como giro extranjero.²

² Martín Gaité, Carmen: “La ingrata condición del traductor. Bailar con la más fea (*Diario 16*, 24 de julio de 1978)”, en *Tirando del hilo (artículos 1949-2000)*, edición de José Teruel, Madrid, Ediciones Siruela, 2006, pág. 193.

En ese mismo manuscrito sobre la traducción, según explica José Teruel en una nota, la autora destaca las cuatro etapas del proceso de traducción, lo que nos acerca a su propia labor como traductora, ya que la alusión a estrenar un cuaderno de limpio es característica de Martín Gaité, metáfora de la íntima conexión entre este trabajo y la creación literaria.

Seguidamente señala cuatro etapas en el proceso de traducción: “1.^a Leer el texto en el idioma original y empaparse de él, olvidando que se va a traducir. 2.^a Anotar las palabras difíciles en una segunda revisión. 3.^a Leerlo ya de corrido con ojos de traductor y apuntar diversas opciones para resolver los giros difíciles. Y 4.^a Estrenar un cuaderno de limpio”.³

Martín Gaité reconoce las dificultades que supone traducir determinadas obras, en especial, debido a las diferencias entre las dos lenguas –la original y la lengua a la que se traduce el libro–, ya que, en ocasiones, es complejo mantener el estilo del escritor. En una entrevista realizada por Emma Martinell, respecto a las traducciones de sus obras, la autora comenta: “Siempre que he tenido una traducción –labor de buenos traductores, desde luego–, he experimentado una gran satisfacción. Pero, mira, quizá no tanta como al saber que soy leída en mi lengua. Yo misma he sido traductora y sé que algo se pierde en el camino. Yo utilizo mucho un lenguaje coloquial; mis textos tienen un humor verbal que quizá pierde algo de fuerza al ser traducido. He hablado de ello con colegas a los que les entusiasma que se les traduzca; a mí, me gusta, pero prefiero que se me lea en español”.⁴

Al igual que el proceso de escribir ficción, la labor de traducir no está exenta de dificultades. Su trabajo debe centrarse en pensar en el lector. Así también lo explica Martín Gaité en el manuscrito sobre una disertación oral dedicado a la traducción, al que alude José Teruel en *Tirando del hilo (artículos 1949-2000)*.

³ *Ibidem*.

⁴ Martinell Gifre, Emma “Entrevista con Carmen Martín Gaité”, en *Espéculo. Revista de estudios literarios*, núm. 8, 1998.

En definitiva los problemas que plantea la traducción son bastante análogos a los que plantea la escritura: se trata de ponerse en la piel del lector y conseguir hacerle ver lo que uno ve y desde donde lo ve.⁵

De estas reflexiones de la autora sobre el proceso y la labor de traducir se pueden deducir las analogías con el oficio de escribir o crear ficción. En ese sentido, muchas de las ideas sobre el escritor y la creación literaria son extensibles al traductor y su trabajo. Una de las mayores dificultades para el traductor es el respeto a la obra original, en especial, al estilo del escritor traducido y también a otros elementos clave de la historia, según anota ella misma en el manuscrito original de una disertación oral dedicada a la traducción: “Dos puntales importantes me parecen el humor y los diálogos, cuyo traslado tiene que encontrar la diana apropiada en nuestro idioma”.⁶

Aparte del humor y los diálogos, resulta difícil traducir de forma fiel al original el singular estilo de determinados escritores, por ejemplo, la obra de la autora italiana Natalia Ginzburg. “El estilo de la Ginzburg, totalmente despojado de hojarasca ornamental, ofrece para el traductor todas las dificultades de lo aparentemente banal, cuando es profundo. Podría aplicársele aquella copla de Bergamín: *Eres como el agua quieta, / tan clara, que vuelve oscuro / todo lo que transparenta*. En el caso del libro que nos ocupa, las dificultades se acrecientan además por la peculiaridad de un léxico ‘solo para iniciados’. Por eso es de agradecer la impecable versión de Mercedes Corral”.⁷

La poesía es un género literario cuya traducción implica dificultad por sus propias características, pese a lo cual el traductor puede realizar una buena labor. Martín Gaité reconoce en una de sus críticas literarias que no puede asegurar al lector el grado de fidelidad de la traducción al original, debido a que no conoce el idioma del que procede, lo cual refleja su honestidad como crítica literaria y como traductora.

⁵ Martín Gaité, Carmen: “La ingrata condición del traductor. Bailar con la más fea (*Diario 16*, 24 de julio de 1978)”, en *Tirando del hilo (artículos 1949-2000)*, edición de José Teruel, Madrid, Ediciones Siruela, 2006, pág. 193.

⁶ *Ibidem*.

⁷ Martín Gaité, Carmen: “*Léxico familiar*, de Natalia Ginzburg (*Abc literario*, 10 de junio de 1989)”, en *Tirando del hilo (artículos 1949-2000)*, edición de José Teruel, Madrid, Ediciones Siruela, 2006, pág. 424.

La colección Clásicos Alfaguara, la más acertada y rigurosa de cuantas componen esta casa editorial, acaba de publicar, en edición bilingüe, una selección de poesía secular de Selomoh ibn Gabirol, nacido en Málaga en el siglo XI, a raíz del desmembramiento del califato de Córdoba. Secular por oposición la sagrada que, al parecer, fue la que cultivó de preferencia este borroso y lejano poeta que, de improviso, rasga la cortina del tiempo para hacer llegar hasta nuestro oído, resucitadas al castellano bellísimo, unas quejas que parecen emitidas ayer. Quejas de amor, de ausencia y de rencor, jadeos contra un mundo hostil y un destino adverso.

Para un profano, como lo soy yo, en estudios semióticos, las cuarenta páginas preliminares con que el profesor de literatura hebrea Dan Pagis prologa el libro no solo se hacen inexcusables por el valor objetivo que tienen de información sobre el autor, su obra y su época, sino que significan una especie de viático o preparación para atemperar el deslumbramiento que, páginas más adelante, invade nuestros sentidos cuando nos adentramos en la antología y empezamos a gustar la música de sus versos, de resonancia neoplatónica y bíblica. No estoy capacitada para juzgar el grado de fidelidad frente a los textos originales con que ha acometido su trabajo de traducción la profesora Elena Romero, pero lo que resulta patente para cualquier amante de la buena poesía es la riqueza expresiva y la capacidad de sugerencia de los resultados obtenidos.

(...) Gran regalo el de Clásicos Alfaguara al devolvernos hoy, no embalsamada, sino totalmente viva, una voz intemporal que grita y respira por las dos heridas que alimentan eternamente la poesía: el amor y la ausencia. Un regalo inesperado a nueve siglos de distancia.⁸

2.7.3. El arte de traducir

Con frecuencia, en sus críticas literarias sobre las versiones en castellano de novelas y poesía escritas en otros idiomas, Martín Gaité alude al trabajo de su traductor, ya sea para censurarlo o para alabar su esmero, el cual está íntimamente vinculado a la pasión por el texto y por su labor, como en el caso del escritor.

Acaba de aparecer, editada por La Gaya Ciencia, una versión bilingüe de *Les fleurs du mal*, a cargo del poeta Antonio Martínez Sarrión. La traducción, esquivando la aventura

⁸ Martín Gaité, Carmen: "Un regalo de hace nueve siglos. *Poesía secular*, de Selomoh ibn Gabirol (*Diario 16*, 15 de enero de 1979)", en *Tirando del hilo (artículos 1949-2000)*, edición de José Teruel, Madrid, Ediciones Siruela, 2006, págs. 229-230.

arriesgada y casi imposible de conservar la rima, se ha atendido a un criterio más honesto y riguroso dictado, simplemente, por un acendrado amor al texto y presidido por una clara voluntad de desagravio a Charles Baudelaire, tan maltratado hasta hoy por los traductores españoles, como el propio Sarrión señala en el prólogo. Así, respetando únicamente el ritmo y la métrica, Martínez Sarrión, tras nueve meses de dedicación intensiva y huyendo en todo momento del lucimiento personal, nos ofrece un magnífico resultado que cumple de forma definitiva su propósito de hacer tardía justicia al poeta francés: han quedado borrados para siempre los agravios.⁹

La obra bien traducida logra transmitir al lector la esencia del original gracias al arte de su creador, del traductor, como ocurre con el escritor de ficción. Las reflexiones de la autora sobre el arte de traducir equivalen, por tanto, en gran parte, a sus ideas sobre el arte de narrar.

No pretendo, en este comentario, obligatoriamente breve, hacer un análisis de los hallazgos e innovaciones introducidas en el lenguaje poético por Charles Baudelaire, labor llevada ya sobradamente a cabo, y con buena fortuna. Pero sí quiero cerrarlo diciendo que la traducción de Martínez Sarrión ha logrado transmitirnos, en toda su exquisita mezcla de pureza e impureza originales, el hechizo, la fascinación y la perfidia que aroman estas flores cultivadas por el primer jardinero del mal.¹⁰

El rigor, el respeto o fidelidad a la obra original y la capacidad de transmitir los sentimientos y sensaciones de esta son algunas de las cualidades positivas que alaba Martín Gaité en las traducciones que lee antes de escribir sus críticas literarias a dichas obras. En definitiva, destaca el esmero y el mimo en la labor del traductor: “Una esmerada versión de Francisco Perujo” de la primera novela de Italo Svevo *Una vida*, publicada por Barral Editores.¹¹ En algún caso, ensalza la delicadeza del traductor, imprescindible para traducir determinadas obras. Por ejemplo, en la traducción de *Cartas a Felice*, del escritor Franz Kafka: “Pablo Sorozábal Serrano ha vertido al castellano las

⁹ Martín Gaité, Carmen: “La desintegración del legado romántico. *Las flores del mal*, de Charles Baudelaire (*Diario 16*, 6 de febrero de 1978)”, en *Tirando del hilo (artículos 1949-2000)*, edición de José Teruel, Madrid, Ediciones Siruela, 2006, pág. 164.

¹⁰ *Ibidem*, pág. 165.

¹¹ Martín Gaité, Carmen: “Sordidez y megalomanía. *Una vida*, de Italo Svevo (*Diario 16*, 26 de mayo de 1978)”, en *Tirando del hilo (artículos 1949-2000)*, edición de José Teruel, Madrid, Ediciones Siruela, 2006, pág. 183.

quintaesencias y contradicciones del enamorado con un esmero y una delicadeza verdaderamente dignas de aplauso”.¹²

La honestidad y el respeto al trabajo de los traductores por parte de Martín Gaité se refleja también en sus comentarios sobre las traducciones, ya que cuando se trata de una mala labor, no menciona el nombre del traductor, algo que sí hace siempre cuando alaba las buenas traducciones. De hecho, así comienza una de sus críticas: “Con esta traducción irreprochable de Soledad Silió, la editorial Planeta acaba de publicar una de las novelas más caudalosas y menos conocidas de Henry James (1846-1919), aparecida en lengua inglesa un año después que *Las bostonianas* y que lleva por título *La princesa Casamassima*”.¹³

Al igual que Martín Gaité ensalza las buenas traducciones, critica abiertamente el mal trabajo, por sus perjudiciales consecuencias respecto a la lectura de la versión de la obra original y de su autor, en especial, si ambos destacan por su calidad. Como en el arte de narrar, el arte de traducir requiere esmero, dedicación y pasión, sobre todo, para superar las dificultades de la traducción de determinadas obras.

Es una lástima que la primera novela de Carlos Semprún-Maura que podemos leer en castellano casi no la podamos leer. *L'an prochain à Madrid* (cuya traducción correcta hubiera sido: *Al año que viene, en Madrid*) merecía, a mi juicio, mejores tratos que los que ha recibido en esta versión, desganada y sin aliento, que nos presenta Monte Ávila Editores, y que roza lo inaceptable. No se me oculta que era un libro difícil de traducir no solo porque la mayor eficacia expresiva residía en la justeza de los diálogos, sino también porque casi todas las evocaciones del narrador, español de origen, exiliado con sus hermanos, su padre y su madrastra a raíz de la guerra civil, remiten a su infancia madrileña y a sus furtivos regresos desde Francia, en los años cincuenta, como militante clandestino. Dado, pues, que el Madrid de anteguerra y de posguerra es

¹² Martín Gaité, Carmen: “El miedo a lo tangible. Las *Cartas a Felice*, de Franz Kafka (*Diario 16*, 5 de diciembre de 1977)”, en *Tirando del hilo (artículos 1949-2000)*, edición de José Teruel, Madrid, Ediciones Siruela, 2006, págs. 152-153.

¹³ Martín Gaité, Carmen: “El cebo del desconcierto. *La princesa Casamassima*, de Henry James (*Diario 16*, 28 de enero de 1980)”, en *Tirando del hilo (artículos 1949-2000)*, edición de José Teruel, Madrid, Ediciones Siruela, 2006, pág. 327.

un *leitmotiv* recurrente y fundamental, se ponen más de relieve la torpeza y la falta de esmero de la labor para recrear un ambiente y un lenguaje tan concretos.¹⁴

La falta de esmero y de rigor en la labor del traductor repercute de manera negativa en la percepción y aprehensión de la obra original y del estilo literario y propio del escritor por parte del lector durante el proceso de lectura de la versión, en este caso, al castellano, hasta el punto de que Martín Gaité recurre al libro en francés para elaborar su crítica, gracias a su profundo conocimiento de ese idioma, del que ella misma ha traducido algunas obras.

Y repito que es una pena, porque Carlos Semprún-Maura había acertado a contar la historia en francés –su lengua adoptiva– con una mezcla de despego y de contenida emoción que recuerdan al mejor Camus, al de *El extranjero*. Sobre esa edición original (París, Julliard, 1975) voy a elaborar mi comentario; no puedo, en rigor, hacer otra cosa.¹⁵

La autora critica, a veces, con ironía y sarcasmo, la falta de rigor en la labor traductora, por los perjuicios que supone para el lector de la versión de la obra original. En su crítica literaria sobre *El príncipe negro*, de la “excelente”¹⁶ narradora irlandesa Iris Murdoch, afirma que está “traducida, por desgracia, horriblemente mal, por una tal Camila Batlles, a quien evidentemente no ha llamado Dios por el camino del rigor ni del esmero”.¹⁷

En otras ocasiones, la censura a las malas traducciones se basa en el escaso dominio de la lengua a la que se traduce la obra, el castellano. En una crítica literaria a la publicación de los diarios de la cuentista Katherine Mansfield (1889-1923), admirada por escritores como Virginia Woolf, Martín Gaité

¹⁴ Martín Gaité, Carmen: “La sombra irrecuperable de la infancia. *El año que viene en Madrid*, de Carlos Semprún-Maura (*Diario 16*, 29 de mayo de 1978)”, en *Tirando del hilo (artículos 1949-2000)*, edición de José Teruel, Madrid, Ediciones Siruela, 2006, pág. 184.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ Martín Gaité, Carmen: “El incentivo de la mentira. *El príncipe negro*, de Iris Murdoch (*Diario 16*, 12 de diciembre de 1972)”, en *Tirando del hilo (artículos 1949-2000)*, edición de José Teruel, Madrid, Ediciones Siruela, 2006, pág. 154.

¹⁷ *Ibidem*.

asegura que está “traducido ahora en un castellano deficiente por Ediciones Del Cotal”.¹⁸

Martín Gaité, como crítica y conocedora del quehacer literario y traductor, es exigente; lo hace siempre pensando en el lector. Y así lo demuestra en numerosas ocasiones. Por ejemplo, en alusión a la biografía de Virginia Woolf escrita por Quentin Bell, asegura: “Al éxito de esta publicación contribuye, sin duda, la estupenda traducción de Marta Pessarrodona, enturbiada tan solo por los dichosos *es por eso que...* de que no aprenden a prescindir los catalanes”.¹⁹ Este comentario demuestra su profundo conocimiento también del castellano y del inglés, idioma del que tradujo algunas obras.

2.7.4. Carmen Martín Gaité como traductora

Las frecuentes referencias y comentarios de Martín Gaité sobre la traducción de las obras extranjeras que reseña en sus críticas literarias reflejan su propio quehacer como traductora y su extraordinario conocimiento de los idiomas.²⁰ La autora tradujo obras escritas en portugués, francés, inglés, francés e italiano, de autores como Eça de Queiroz, Fernando Pessoa, Emily y Charlotte Brontë, Virginia Woolf, Gustave Flaubert, Rainer Maria Rilke, Natalia Ginzburg, Italo Svevo o Primo Levi, entre otros.²¹ El primer libro que tradujo y

¹⁸ Martín Gaité, Carmen: “Las coartadas de la inercia. El diario de Katherine Mansfield (*Diario 16*, 30 de julio de 1979)”, en *Tirando del hilo (artículos 1949-2000)*, edición de José Teruel, Madrid, Ediciones Siruela, 2006, pág. 278.

¹⁹ Martín Gaité, Carmen: “Una biografía excelente. *Virginia Woolf*, de Quentin Bell (*Diario 16*, 7 de mayo de 1979)”, en *Tirando del hilo (artículos 1949-2000)*, edición de José Teruel, Madrid, Ediciones Siruela, 2006, pág. 261.

²⁰ Como se ha explicado en el capítulo 1, dedicado al bosquejo biográfico, sus viajes contribuyeron al conocimiento de los idiomas y le permitieron descubrir la obra de los escritores más importantes de distintas tradiciones literarias. Su formación universitaria, la Generación del Medio Siglo y sus propios padres posibilitaron adquirir un bagaje cultural y literario notable, lo cual ha sido esencial en su formación de escritora, pero también en sus facetas de traductora, crítica literaria, etc.

²¹ La lista completa de las obras traducidas está en la bibliografía final de esta investigación. En 1999, cuando estaba terminando la traducción de la novela *Jane Eyre*, de Charlotte Brontë —“nunca creía que era tan buena novela”—, la autora explicó en una entrevista realizada en esas fechas: “Casi todo lo que traduzco son obras de mujeres”. (Berasátegui, Blanca: “Es preferible equivocarse a callar”, en *La Razón*, 24 de julio de 2000, pág. 29. Es la reproducción de la entrevista de *El Cultural* del 21 de marzo de 1999).

se publicó fue la obra de este último titulada *Il sistema periódico*,²² escrita en italiano.²³ Martín Gaité no ha dejado nunca de traducir,²⁴ “como si el ejercicio de acercarse a la escritura de otro fuera un acicate más para su propia creación”.²⁵ Este mismo comentario se podría aplicar a otras facetas creadoras, como la crítica literaria, su propia creación de ficción o su labor de prologuista, así como los comentarios que escribía en los “Cuadernos de todo” sobre sus lecturas, en el continuo diálogo que mantenía con otros escritores, a través de sus obras. Esta idea refleja su concepto de lectura como conversación, diálogo.

A raíz de la traducción de algunas obras, descubrió a algunos autores o los conoció con profundidad. Por ejemplo, durante su estancia en Nueva York en el otoño de 1980 Carmen Martín Gaité leyó *A room of one's own*, de Virginia Woolf, cuya novela *Al faro* había traducido durante el verano de ese año. Antes, en 1977 había leído ya su ensayo sobre el quehacer literario titulado *La torre inclinada*,²⁶ del que escribió una crítica literaria, publicada ese año, y en 1979 escribió una crítica sobre la biografía acerca de Virginia Woolf.²⁷ En 1980 Martín Gaité comenzó a escribir sus experiencias en la ciudad estadounidense. Se trata de un cuaderno de *collages* titulado *Visión de Nueva York*, cuya primera anotación está fechada el 17 de septiembre de 1980. En sus primeros apuntes la autora confiesa su fascinación y admiración por Nueva York, ciudad que ya visitó en 1979 y a la que volvería durante los siguientes años invitada por varias universidades estadounidenses. Además, Martín Gaité dedica las

²² Martín Gaité, Carmen: “Una amistad a través del texto”, en *Agua pasada*, Barcelona, Anagrama, 1993, pág. 330.

²³ Según Dolores Romero López, entre 1947 y 1950 Martín Gaité publicó en la revista universitaria *Trabajos y días*, junto con tres poemas y dos cuentos, algunas traducciones del poeta rumano Tudor Arghezi. (“Primeros textos publicados de Martín Gaité en la revista *Trabajos y días* (Salamanca, 1946-1951), en *Signa*, 11, 2002, págs. 239-256). Citada por Maria Vittoria Calvi, “Introducción”, en Martín Gaité, Carmen: *El libro de la fiebre*, ed. Maria Vittoria Calvi, Madrid, Cátedra, 2007, págs. 15-16.

²⁴ A finales de los años cuarenta, colabora en revistas universitarias con artículos y poemas, y realiza algunas traducciones del rumano, de poemas de Tudor Arghezi. Sonia Fernández Hoyos considera que quizá se debiera al profesor rumano Aurelio Rauta que impartía clase de dicho idioma en la Facultad de Letras salmantina. (“El legado ensayístico de Carmen Martín Gaité: los ensayos históricos o la lucidez de leer la historia”, en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, *Carmen Martín Gaité. Nuevas perspectivas*, núm. 52, enero-junio 2014, pág. 113).

²⁵ Martinell Gifre, Emma: “Introducción” y “Bibliografía selecta”, en Martín Gaité, Carmen: *Cuéntame*, ed. de Emma Martinell Gifre, Madrid, Espasa Calpe, 1999, pág. 25.

²⁶ Martín Gaité, Carmen: “Procesos que se hurtan al crítico. *La torre inclinada*, de Virginia Woolf (*Diario 16*, 7 de mayo de 1979)”, en *Tirando del hilo (artículos 1949-2000)*, edición de José Teruel, Madrid, Ediciones Siruela, 2006, págs. 149-150.

²⁷ Martín Gaité, Carmen: “Una biografía excelente. *Virginia Woolf*, de Quentin Bell (*Diario 16*, 7 de mayo de 1979)”, en *Tirando del hilo (artículos 1949-2000)*, edición de José Teruel, Madrid, Ediciones Siruela, 2006, págs. 260-261.

primeras páginas del cuaderno a la obra de Virginia Woolf y a la lectura de *A room of one's own*.²⁸

Aquí a la gente le extraña bastante que yo haya traducido *To the lighthouse* (*Al faro*) de la Woolf. Me acuerdo de todas las horas que le dediqué en el Boalo a esa traducción, de las resonancias que allí, en el despacho de papá, me traía ese texto. (Hace solo mes y medio). Ahora (también el otro día en Rizzoli) he comprado *A room of one's own*, que he terminado de leer este fin de semana en New Haven y que me congracia con la Woolf ya definitivamente.²⁹

El esmero que exigía Martín Gaité al trabajo del traductor, tal como ella misma alababa en sus críticas literarias, se encuentra en su labor como traductora. Así se refleja en las alabanzas de los críticos literarios a sus traducciones, de las que han destacado, por ejemplo, que “ha sabido volcar intacto y casi diríamos que con pureza, el intimismo de Natalia Ginzburg al español sin perder su tensión”,³⁰ en alusión a su versión de *Querido Miguel*, publicada en 1989. Otros críticos la han considerado una “traducción de lujo”.³¹ No en vano, era una gran conocedora de la lengua castellana y de los idiomas de los que traducía, a lo que hay que añadir su maestría como escritora. Por cierto que, respecto a esta obra, la crítica literaria ha resaltado, incluso, su influencia en su novela *Nubosidad variable*, cuyo proceso de escritura coincide con dicha traducción. Aparte de que las dos autoras compartían un universo y una forma de escribir, de forma fragmentaria, cercanos, estas dos obras son epistolares, en el caso de *Nubosidad variable* son dos mujeres las protagonistas.³²

²⁸ Fuentes del Río, Mónica: Ensayo *Carmen Martín Gaité y Virginia Woolf. Literatura y mujer, y otros aspectos del quehacer literario*, proyecto personal de fin del curso “Literatura norteamericana: Miss Lonelyhearts no tiene quien le escriba”, dirigido e impartido por el profesor universitario, escritor y traductor Eduardo Lago, marzo-junio de 2013, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, Casa del Lector de Madrid, págs.13-14.

²⁹ Martín Gaité, Carmen: *Visión de Nueva York*, Madrid, Círculo de lectores y Ediciones Siruela, 2005, pág. 27.

³⁰ Es una reseña de la crítica de Pedro Corral para el diario ABC, publicada por la editorial Acantilado en su página web.

³¹ Es una reseña de la crítica del *Diario de Mallorca*, publicada por la editorial Acantilado en su página web.

³² Así lo asegura el crítico literario Toni Montesinos, el 1 de septiembre de 2000, en *La Razón*, según destaca Acantilado en su página web, editorial a la que pertenece la última edición de la traducción de Martín Gaité de esta obra de Natalia Ginzburg.

De igual forma, la crítica literaria ha destacado su versión de la novela *Senectud*, del escritor italiano Italo Svevo: “Gracias a la traducción certera efectuada por Carmen Martín Gaité, *Senectud* no ha perdido la vitalidad del original y se ha puesto al alcance del público lector más exigente de habla hispana. Hasta el más fino de los sentimientos es calibrado con admirable precisión, convirtiendo la novela en un agudo friso de las pasiones humanas. Svevo es uno de los escritores italianos más importantes del siglo XX y *Senectud*, una excelente opción para corroborarlo”.³³ Por cierto, la labor de Martín Gaité como traductora fue reconocida de forma póstuma con la concesión del premio Ángel Crespo por su versión al castellano de la novela *Jane Eyre*, de Charlotte Brontë.

Por su parte, la investigadora Maria Vittoria Calvi³⁴ destaca de la labor de Martín Gaité como traductora el valor de “encuentro”, de diálogo con las obras y autores, en especial, con la producción de Natalia Ginzburg,³⁵ esta idea está relacionada con el concepto que tiene la escritora sobre la lectura como diálogo entre el lector y el escritor, a través de la obra.

Martín Gaité, como traductora, reconoce su intención de respetar las características de la obra original. En el prólogo a su traducción de *El misterio de la carretera de Sintra*, de los escritores portugueses Eça de Queiroz y Ramalho Ortigão, escribe en julio de 1974: “He querido respetar en la traducción, la frescura que tiene de apuntes o crónicas de urgencia para el público voraz que las esperaba, y solo en algunos casos me he atrevido a limar un poco los defectos del lenguaje. En cuanto al tono sombrío y posromántico

³³ Así lo asegura el crítico literario Augusto Munaro, en *Sangría*, de Chile, según la reseña publicada por la editorial Acanalado en su página web.

³⁴ Maria Vittoria Calvi ha escrito en diversas ocasiones sobre la relación de Martín Gaité con la literatura y los lectores italianos, por ejemplo, sobre la influencia del cine neorrealista en la producción de la autora española, su faceta como traductora del italiano al castellano (tradujo obras de Primo Levi, Italo Svevo, Ignazio Silone y Natalia Ginzburg) y la recepción de la obra en Italia, entre otros aspectos. Esta cita corresponde a “Carmen Martín Gaité, en busca de interlocutor italiano”, en Martinell Gifre, Emma (coord.): *Al encuentro de Carmen Martín Gaité. Homenajes y bibliografía*, Barcelona, Departamento de Filología Hispánica de la Universidad de Barcelona, 1997, págs. 52-56. Sobre la relación entre la obra de Martín Gaité y Ginzburg, Maria Vittoria Calvi ha escrito también “Carmen Martín Gaité y Natalia Ginzburg”, en *El legado de Carmen Martín Gaité* (monográfico), *Ínsula*, núm. 769-770, enero de 2011, págs. 33-37.

³⁵ Citado por Joaquín Aguirre Romero, en su reseña sobre Emma Martinell Gifre (coord.), *Al encuentro de Carmen Martín Gaité. Homenajes y bibliografía*, Barcelona, Departamento de Filología Hispánica, Universitat de Barcelona, 1997, en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, núm. 6.

de alguna de las descripciones finales, también lo he conservado lo mejor que he podido en mi versión al español, pensando que puede tener, cuando menos un valor documental”.³⁶

Su labor de traductora se entremezcla con el quehacer literario y con su faceta como crítica literaria. En el prólogo a *El misterio de la carretera de Sintra*, obra que ella misma tradujo, escribe sobre el proceso de escritura de la novela portuguesa, creada en un mano a mano entre Queiroz y Ortigão, cuya primera entrega se publicó el 23 de julio de 1870, como si fuera una carta sin firma enviada al *Diário de Notícias* de Lisboa, que surgió cuando uno de ellos empezó a tomar notas sobre la marcha y que continuaron escribiendo de un día para otro, improvisando, uno desde Leiria y otro desde Lisboa, como Ortigão contó en una ocasión:³⁷

Resulta comprensible que una obra concebida y emprendida en semejantes términos resulte incongruente, desordenada, híbrida, plagada de inexactitudes y repeticiones, desorbitada e inverosímil. Pero ya queda dicho que ninguno de los portugueses que leyó la primera entrega pudo abandonar la lectura hasta el final. Y el hecho de que hoy siga ocurriendo lo mismo es un tanto a favor de la innegable calidad de la obra, que fue imprimida en volumen al poco tiempo de su publicación por entregas y obtuvo un gran éxito. En el prólogo que escribió Eça para la segunda edición, en 1884, cuando ya era un escritor famoso, a pesar de juzgar con severidad la novela y llegar a decir que es “execrable”, reconoce que significó un acto de rebeldía e independencia que puede considerarse como positivo. “En el Arte —dice— la indisciplina de los jóvenes, su resistencia a la imitación de las corrientes tradicionales, resulta indispensable para fortalecer la inventiva, el poder creador y la originalidad. Para ser ponderados, correctos e inmóviles, de sobra nos queda tiempo en la madurez”.³⁸

Como es habitual en sus críticas literarias, Martín Gaité escribe con honestidad y respeto sobre otros escritores. Del mismo modo que alude a los aspectos mejorables de las obras analizadas, también alaba y reconoce el arte de narrar. “Pero, además, es que en *El misterio de la carretera de Sintra* hay

³⁶ Martín Gaité, Carmen: “Prólogo” a Queirós, Eça y Ortigão, Ramalho: *El misterio de la carretera de Sintra*, Barcelona, Acantilado, 2011, pág. 15.

³⁷ *Ibidem*, págs. 12-13.

³⁸ *Ibidem*, págs. 13-14.

otro tipo de aciertos, a mi entender todos debidos a la pluma de Eça de Queiroz, que resplandecen a través del desmaño aparente de las apresuradas informaciones. Me atrevería a decir que no solo es una buena novela policíaca, sino que en algunos pasajes pueden rastrearse importantes gérmenes de una buena novela psicológica. Por ejemplo, en el tipo de la condesa –que, además, también se llama Luisa– hay un claro boceto de uno de los tipos femeninos mejor tratados posteriormente por la pluma de Eça de Queiroz, la Luisa de *El primo Basilio*. Y hay también una intención de satirizar la novela folletinesca que hacía furor en la época, sin dejar de conservar, por ello, el esquema folletinesco, desdoblamiento que revela una madurez poco común”.³⁹

Esta idea de retroalimentación entre las distintas facetas creadoras de la autora, como crítica literaria, traductora, prologuista, guionista de ficción para televisión y cine, y escritora de ficción y de ensayos, es también compartida por otros investigadores. Por ejemplo, José Teruel, editor del libro publicado de forma póstuma *Tirando del hilo (artículos 1949-2005)*, se centra en la relación entre su labor traductora y su creación literaria: “Entre la heterogeneidad de tradiciones narrativas que analizó (con títulos procedentes de la novela angloamericana, portuguesa, italiana, francesa, alemana y rusa) estuvo siempre muy atenta en sus comentarios al rigor y esmero de las traducciones, hasta el punto de dedicar un artículo “La ingrata condición del traductor. Bailar con la más fea” (y dicho sea de paso la labor de traductora de Carmen Martín Gaité está exigiendo un estudio que dé cuenta de la relación de sentido de sus traducciones con su vertiente creadora”.⁴⁰

La fecha de este manuscrito es posterior a 1978 por las alusiones a su obra traducida y a su labor como traductora. Considero de interés estas notas porque nos aproximan al taller de traducción de Carmen Martín Gaité, una de las facetas de su producción que no conviene descuidar por todo lo que podría revelar con respecto a su obra narrativa y ensayística: sirva de ejemplo la relación de significación y de contigüidad temporal que

³⁹ *Ibidem*, págs. 14-15.

⁴⁰ Teruel Benavente, José: “Carmen Martín Gaité, articulista”, en Martín Gaité, Carmen: *Tirando del hilo (artículos 1949-2000)*, edición de José Teruel, Madrid, Ediciones Siruela, 2006, pág. 26.

la redacción de *Caperucita en Manhattan* mantuvo con su versión de *A Grief Observed* de C. S. Lewis.⁴¹

Precisamente, respecto a *Caperucita en Manhattan*, cuando Martín Gaité la elabora, ya había traducido el cuento clásico de Perrault, cuyos relatos había leído de niña, así que era conocedora de la historia original, que ella transforma en otro cuento. Por otra parte, cuando está traduciendo los cuentos de hadas de Perrault, también está elaborando su principal ensayo sobre la narración, en el que expone su poética o teoría literaria, *El cuento de nunca acabar*. Esta traducción y relectura de los relatos de Perrault le hace reflexionar sobre uno de los aspectos del quehacer literario y lo escribe en *El cuento de nunca acabar*; de hecho, estas reflexiones las incluye en el capítulo titulado “El gato con botas”, título de uno de los cuentos y nombre de uno de los personajes de Perrault. Este hecho demuestra la influencia de la traducción en sus obras, en concreto, en uno de sus ensayos más importantes y en su propia teoría literaria, así como la interrelación y la mutua influencia entre sus distintas facetas creadoras.

Al releer recientemente, con motivo de una traducción que me han encargado, los cuentos de hadas franceses, he venido a entender tardíamente por qué, cuando era niña, de entre todos los personajes de Perrault sentía una clara predilección por el Gato con Botas: porque es el único que inventa un cuento dentro del cuento, y gracias a eso consigue redimir a su amo del miserable porvenir a que estaba abocado por la doble circunstancia de su pobreza y de su orfandad.⁴²

⁴¹ Martín Gaité, Carmen: “La ingrata condición del traductor. Bailar con la más fea (*Diario 16*, 24 de julio de 1978)”, en *Tirando del hilo (artículos 1949-2000)*, edición de José Teruel, Madrid, Ediciones Siruela, 2006, pág. 193. Carmen Martín Gaité tradujo esta obra de C. S. Lewis al castellano bajo el título *Una pena observada* (Madrid, Trieste, 1988), publicada después como *Una pena en observación* (Barcelona, Anagrama, 1994). David González Couso recuerda el descubrimiento de este escritor por la autora y la importancia de este libro en su vida: “En las últimas páginas del estudio preliminar a su traducción de *La princesa y los trasgos*, Martín Gaité hace un paréntesis en la explicación de la influencia de MacDonald en C. S. Lewis: ‘Diré, de pasada, y para seguir este hilo raro que nos une a unos escritores con otros, que yo descubrí a C. S. Lewis por casualidad hace diez años, en momentos muy malos de mi vida, y que su libro *A grief observed* fue también para mí una especie de bautismo’ (p. 43)”. (González Couso, David: “Carmen Martín Gaité y su geografía literaria”, en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, núm. 41, 2009). Cuando Martín Gaité traduce esta obra, su hija había fallecido recientemente, en 1985. C. S. Lewis escribió esta obra tras la enfermedad y el fallecimiento de la escritora estadounidense Helen Joy Davidson Gresham, profunda admiradora del escritor irlandés. Esta historia fue llevada al cine por Richard Attenborough con el título *Tierras de penumbra*.

⁴² Martín Gaité, Carmen: *El cuento de nunca acabar*, Barcelona, Anagrama, 1988, pág. 123. En la página siguiente de este libro habla sobre los cuentos, con final feliz, a excepción de *Caperucita Roja* (salvo en alguna versión), personaje y cuento de Perrault que ella reescribe en *Caperucita en Manhattan*.

Emma Martinell Gifre también considera que existe una conexión entre las traducciones y los guiones de ficción para series televisivas y películas, que reflejan su cuño personal, con su ficción. “La presencia de Carmen Martín Gaité es visible en todos ellos, pues hay marcas que la delatan, y, lo que es más importante, que todo ese material ajeno sobre el que la autora trabaja se incorpora y nutre el suyo propio de un modo muy fructífero. Pensemos en su particular manera de ver el personaje de Celia, de las novelas de Elena Fortún; en su visión de Teresa de Ávila, o en su experimentación de la vaciedad de la actividad cotidiana a través de los textos de Ginzburg o de la relevancia del gesto imperceptible y del protagonista anodino de P. Levi”.⁴³

2.7.5. La traducción en la sociedad actual

En la sociedad actual la condición de traductor resulta ingrata, a diferencia del escritor. Sin embargo, para Martín Gaité, es más meritoria la labor del primero, cuya vocación califica de heroica.

Resulta normal oír ensalzar —a veces, a decir verdad, con una retórica un tanto cargante— la vocación empedernida del escritor que, desperdiciando otros trabajos más remunerativos, lucha por dar forma a los confusos fantasmas que se aglomeran en su cerebro, sin preocuparse demasiado del estipendio que va a recibir por esa lealtad a un quehacer cuyo alcance resulta más que discutible. Pero yo personalmente encuentro mucho más meritoria, casi me atrevería a llamarla heroica, la vocación del traductor, cuyas fatigas como artífice de la palabra requiere la misma delicadeza e incluso mayor rigor para alcanzar un resultado satisfactorio, con la diferencia de que los riesgos y sacrificios de esta labor casi nunca son reconocidos por nadie y ofrece bien pobres compensaciones para quien la emprende con entusiasmo. Hasta el punto de que uno se pregunta cómo podrán existir —aunque sean pocos— algunos traductores vocacionales.⁴⁴

⁴³ Martinell Gifre, Emma: “Introducción”, en Martín Gaité, Carmen: *Hilo a la cometa. La visión, la memoria y el sueño* (Antología), edición de Emma Martinell Gifre, Madrid, Espasa Calpe, 1995, pág. 19.

⁴⁴ Martín Gaité, Carmen: “La ingrata condición del traductor. Bailar con la más fea (*Diario 16*, 24 de julio de 1978)”, en *Tirando del hilo (artículos 1949-2000)*, edición de José Teruel, Madrid, Ediciones Siruela, 2006, pág. 192.

En comparación con los escritores, cuya labor despierta, al menos, curiosidad y se considera prestigiosa, los traductores no son bien vistos por la sociedad actual, no así en otros tiempos.

Pero, ¿y los traductores qué? ¿Quién se acuerda de los traductores, quién piensa en los escollos de su trabajo, quién los guía, quién los ensalza, enseña o estimula? ¿Qué incentivos tienen para esmerarse en su labor? Bien lejos quedan aquellos tiempos de Alfonso X el Sabio y de la escuela de traductores de Toledo, considerados y respetados como artistas que eran.⁴⁵

La escasa importancia que concede la sociedad actual a la labor de los traductores contrasta con la relevancia que concede Martín Gaité a la traducción, que ensalza de manera constante en sus críticas literarias en alusión a las obras bien traducidas.

Hace poco, en estas mismas páginas, apareció un artículo, que probablemente no tuvo eco alguno, donde se daba, con amargura, la noticia de que este año hasta el premio Fray Luis de León se les iba a escatimar –por falta de presupuesto– a los buenos traductores como galardón a su esfuerzo. Quien firmaba aquel artículo y emitía tales quejas era Esther Benítez, consagrada desde hace años de manera exclusiva a elaborar excelentes versiones del italiano y que se ha atrevido, sin embargo, con autores como Boccaccio, Alfieri, Gramsci, Moravia, Pavese, Calvino y Pasolini. Actualmente la editorial Alfaguara acaba de publicar una edición de *Los novios* de Manzoni a cargo de esta notable profesional de la traducción, a quien con este motivo ya es hora de rendir públicamente justicia. No sé lo que habrá percibido Esther Benítez como pago a su trabajo, pero desde ahora afirmo que todo lo que le hayan dado se lo merece (...) el aliento de Esther Benítez para emprender la tarea –acompañada de introducción, bibliografía y notas– corre pareja con la maravilla del resultado, digno de ovación.⁴⁶

El esmero y el trabajo bien hecho en la traducción realzan aún más la calidad de la obra traducida, como asegura Martín Gaité, respecto a la novela emblemática de Manzoni.

⁴⁵ *Ibidem*, pág. 193.

⁴⁶ *Ibidem*, págs. 193-194.

Lo mismo podría decirse de la versión que recientemente ha ofrecido otra veterana de la traducción, Consuelo Bergés, de *La cartuja de Parma* de Stendhal en Alianza Editorial.

En ambos casos puedo afirmar –porque conozco las dos obras en su lengua original– que hay que descubrirse ante estas mujeres, para quienes traducir no es un lujo o una dedicación accesoria y excepcional, sino aquella que han elegido y en las que se mantienen contra viento y marea. Su contribución a las letras es impagable.⁴⁷

En la sociedad actual, no es habitual la labor de los buenos traductores, que requiere esmero y precisión, en alusión al traductor de la obra de Henry James *El futuro de la novela*.

Diré para terminar que el prólogo de Roberto Yahni es un completo acierto y que ha traducido los textos de Henry James en una prosa de gran belleza, con un esmero y una precisión a que no estamos acostumbrados.⁴⁸

La autora se muestra crítica con el sector editorial español, responsable del descuido de las traducciones de los escritores a la lengua castellana. Por ejemplo, es el caso de la autora italiana Natalia Ginzburg.

A partir de Cesare Pavese (1908-1950), la narrativa italiana, influida en muchos aspectos por este gran escritor, ha venido dando frutos de alta calidad, aunque no se puede apelar como garantía de mi opinión al aprecio y al éxito que han conseguido en su exportación al mercado extranjero. Tal es el caso, por ejemplo, de Natalia Ginzburg, perteneciente, como Pavese, al grupo torinés de la editorial Einaudi y que, a pesar de ser una escritora tan importante como pueda serlo Virginia Woolf, aún no ha merecido una traducción decente al castellano de ninguna de sus novelas.⁴⁹

En 1989 Martín Gaité tradujo al castellano la obra *Querido Miguel*, de esta escritora italiana. Y en ese mismo año escribió una crítica literaria sobre el libro *Léxico familiar*, publicado por la editorial Trieste “en una edición elegante y

⁴⁷ *Ibídem*, pág. 194.

⁴⁸ Martín Gaité, Carmen: “*El futuro de la novela*. Henry James, especialista de lo inefable (*Informaciones de las Artes y las Letras*, suplemento núm. 354, 24 de abril de 1975)”, en *Tirando del hilo (artículos 1949-2000)*, edición de José Teruel, Madrid, Ediciones Siruela, 2006, pág. 55.

⁴⁹ Martín Gaité, Carmen: “Bajo el peso de la libertad. *El corsé de yeso*, de Gaetano Tumiatì (*Diario 16*, 6 de marzo de 1978)”, en *Tirando del hilo (artículos 1949-2000)*, edición de José Teruel, Madrid, Ediciones Siruela, 2006, pág. 170.

bien cuidada –como es su costumbre–”.⁵⁰ “Esperemos que con la aparición de este libro y de otro, *Caro Michele*, que yo misma estoy traduciendo para Lumen, la Ginzburg pueda al fin –que ya es hora– codearse con los autores extranjeros más gustados y leídos en nuestro país”.⁵¹ Además, Martín Gaité tradujo otra obra suya, *Nuestros ayeres*, publicada en 1996.

⁵⁰ Martín Gaité, Carmen: “*Léxico familiar*, de Natalia Ginzburg (*Abc literario*, 10 de junio de 1989)”, en *Tirando del hilo (artículos 1949-2000)*, edición de José Teruel, Madrid, Ediciones Siruela, 2006, pág. 422.

⁵¹ *Ibídem*.

CAPÍTULO 3. LA EXPRESIÓN

DE LA TEORÍA LITERARIA

Como se demostrará en las siguientes páginas, Carmen Martín Gaité utiliza la forma y el contenido de sus obras de ensayo, artículos, conferencias y críticas literarias para expresar el mismo mensaje: sus aportaciones sobre la ficción y la escritura. Con ese objetivo, la expresión de su teoría literaria también comunica, lo cual es una muestra de sus consideraciones acerca de lo fantástico y de la creación, ya que es un ejemplo de Retórica y de eficacia narrativa, temas que preocupan a la autora. Esta investigación analiza aspectos generales, los recursos retóricos, el lenguaje y los géneros, en los que se reflejan estas afirmaciones.

Con objeto de propiciar la comprensión del mensaje al lector y como muestra de sus dotes narrativas, la autora utiliza numerosos recursos de Retórica, lo que constituye un ejemplo de la aplicación práctica de su teoría literaria, de modo que el receptor recibe sus aportaciones en esa materia a través del contenido y de la forma. Entre los elementos de los que se sirve la escritora para alcanzar este objetivo hay que destacar los siguientes: el uso de ejemplos, las citas literarias –propias y de otros autores–, las referencias bibliográficas de autoridades y especialistas en el tema que expone, la crítica sobre su propia obra, su experiencia como persona, lectora y escritora, las metáforas, los símiles, los paralelismos, un lenguaje muy cuidado, elaborado, sugerente, rico y sutil, una prosa ágil y amena, la utilización de los elementos a los que alude, la combinación y el cambio de la persona gramatical, la “metaficción”, etc. Todos estos recursos comunican y son portadores de mensaje, del mismo que la autora sostiene en sus aportaciones sobre la literatura y la escritura.

3.1. La expresión, portadora de mensaje

La producción de Martín Gaité ejemplifica y constituye la mejor muestra de la puesta en práctica de su teoría literaria, recogida en todas sus creaciones: por una parte, reflejada en novelas, poesías, cuentos y teatro; y por otro lado, expuesta por la propia autora en ensayos, críticas literarias, discursos, conferencias, artículos, otras colaboraciones periodísticas, etc. Respecto a las primeras, los críticos, investigadores y estudiosos de su producción literaria coinciden en esa afirmación, que está basada, entre otros aspectos, en el análisis de sus obras y en las explicaciones que la escritora ha dado sobre las mismas en la vida real y en sus libros de carácter ensayístico. En cuanto a las segundas, en este capítulo se demostrará cómo la forma en que están escritas las obras de ensayo –objeto de análisis de esta investigación y en las que la autora expone sus ideas sobre la literatura– también comunica y es portadora de mensaje y, lo que es más importante, del mismo expresado en la teoría literaria o poética desarrollada en estos libros. Este recurso retórico utilizado por Martín Gaité sirve como primer ejemplo de la hipótesis que se defenderá a continuación, ya que, evidencia la eficacia narrativa de su escritura, que es también uno de los aspectos más importantes de su exposición sobre el quehacer literario.

La manera en que están escritos los libros de ensayo y los textos periodísticos que contienen sus aportaciones sobre la ficción y que son objeto de análisis de esta investigación –en especial, *El cuento de nunca acabar*, *Pido la palabra*, *Agua pasada*, *Desde la ventana*, *La búsqueda de interlocutor* y otras búsquedas, *Tirando del hilo* (artículos 1949-2000) y, en menor medida, *Cuadernos de todo*– no solo refleja, comunica y reitera las ideas expuestas en ellos, sino que también le sirve a la autora como demostración de las mismas. Así, siguiendo su exposición sobre la eficacia narrativa, Martín Gaité utiliza todos los recursos retóricos disponibles para que el mensaje y, concretamente,

su teoría literaria sean comprendidos por el lector. Con ese objetivo, forma y contenido son portadores de un mensaje único.¹

Las conferencias que componen *Pido la palabra* (2002) son también representativas de esa idea, ya que su forma y contenido expresan la teoría literaria de la autora. En “Interpretación poética de la realidad” expone diversos aspectos sobre la literatura, la vida y la infancia. Concretamente, alude a Elena Fortún, cuyas aptitudes como creadora de ficción destaca y cuya sabiduría alaba, “la razón aconsejada por la experiencia”.² Precisamente Martín Gaité apunala sus aportaciones literarias considerando como paradigma al personaje infantil Celia, un ejemplo extraído de la literatura, con lo que refuerza el mensaje de esta conferencia: escasas fronteras entre literatura y vida, la identificación entre ambas, la percepción poética y la creación de una nueva realidad, el arte de narrar, la infancia como etapa vital en la que surgen el germen de la escritura y la afición por leer y escribir, etc. En este texto la autora cuenta cómo Celia se convierte en escritora, con lo que escenifica el proceso de la lectura a la creación mediante la vida de este personaje de novela, a la que le concede la palabra, a través de la reproducción de sus reflexiones sobre “esta revolucionaria transformación que permite su acceso al reino de la literatura,”³ procedentes de *Celia novelista*:

Yo tenía que inventarlo todo, todo, y contarlo como si fuera de verdad y estuviera pasando. Sería la historia de una niña que se llamaría Celia como yo y andaría sola por el mundo. ¿Una niña como yo? No, no. Yo misma. Yo, que me iba por el mundo ahora que mis papás me habían dejado sola. Y andando, andando, me encontraba con un hada y luego un enano, y nos íbamos a un país donde pasar todos los cuentos, y

¹ Un ejemplo de esta afirmación es el ensayo *El cuento de nunca acabar*, en el que teoría y práctica se aúnan. En este sentido, Mercedes Jiménez González asegura: “Con un lenguaje fluido, coloquial, claro y preciso la autora habla de lo que más sabe, de narrar y lo hace narrando. La teoría y la práctica no pueden separarse. Como ensayo sobre la narración, es un estudio detenido, basado más que en los críticos que desde luego ha leído, en sus propias experiencias y en sus propias reflexiones, ¿quién puede saber del arte de narrar más que un narrador? Como narración es un conjunto de relatos contados en primera persona y unidos por una temática común: la narración, pues el amor y la mentira, son otras formas de narrar”. (Jiménez González, Mercedes: *Carmen Martín Gaité y la narración: teoría y práctica*, Michigan, University Microfilms International, Ann Arbor, 1991, pág. 49). Citada por Mañas Martínez, María del Mar: “Mis ataduras con Carmen Martín Gaité: una mirada personal a sus libros de ensayo”, en Redondo Goicoechea, Alicia (ed.): *Carmen Martín Gaité*, Madrid, Ediciones del Orto, 2004, pág. 42.

² Martín Gaité, Carmen: “Interpretación poética de la realidad”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 117.

³ *Ibidem*.

llegábamos a una isla desierta... Había que pensarlo mucho antes de empezar. Y algunas tardes jugaba a ser una niña de novela, y a estar en la isla desierta, y a que una lancha venía a buscarnos.⁴

Celia habla como una escritora y acerca de aspectos determinantes en el proceso de escribir, ideas coincidentes con Martín Gaité. De hecho, unas líneas más tarde la propia autora, en alusión a su infancia y su identificación con este personaje infantil en su afán por crear literatura, asegura: “Yo también había decidido ponerme a escribir, pero me hacían falta el aliento y el ejemplo de una niña de mi edad, mucho más fuerte y sobre todo mucho más útiles que el consejo de un profesor”.⁵ Ese ejemplo también refleja otro de los habituales recursos en su exposición sobre la teoría literaria: el metalenguaje, la narración dentro de la narración, no sólo porque Celia, que es un ente de ficción, quiere escribir una novela cuya protagonista sea una niña como ella, sino también porque Martín Gaité recurre a ella para ejemplificar la génesis de una escritora, proceso que ella misma vivió de forma simultánea a Celia, a la que emuló y cuyas historias leía en su infancia. Así, también demuestra la importancia y la influencia de la literatura en la vida y las escasas fronteras entre los dos mundos, una idea que forma parte de su teoría sobre el quehacer literario, reiterada en su producción ensayística.

En el mismo libro, *Pido la palabra* (2002), se encuentra otra muestra de que la forma comunica y reitera también el mismo mensaje de las ideas, del contenido expuesto en las obras de ensayo de la autora acerca del quehacer literario; es “Arrojo y descabros en la lógica infantil”, en el que analiza diversos aspectos de las dotes narrativas de Elena Fortún, creadora de Celia. Precisamente, sus aptitudes como escritora propiciaron el éxito de su obra que, según Martín Gaité, se debió a su maestría para acercar el personaje al lector y, en consecuencia, la identificación de este con la historia y su protagonista:

Me refiero al hecho de que Elena Fortún se pusiera a contar las cosas de la vida misma y a situar los diálogos de sus personajes en escenarios corrientes y normales, es decir,

⁴ *Ibidem.*

⁵ *Ibidem.*

que a Celia, como protagonista, no marcara distancias insalvables con el lector infantil de la clase media, al presentarse como un ser reconocible y cotidiano, que solamente se vuelve excepcional en nombre de su capacidad para soñar la vida de otra manera. Para los niños de los años treinta, Celia no era un personaje exótico, y desde el texto ilustrado por Molina Gallent, entre muebles *art déco*, torres, pasillos, parques y escaleras, asomaba su gran lazo y sus calcetines caídos para tendernos una mano que permitía la inmediata identificación con su historia.⁶

Este fragmento refleja varios de los aspectos que Martín Gaité expone sobre el oficio de escribir y el hecho literario: la identificación del lector con la historia, el arte de narrar y el concepto de literatura como vida y sueño, temas que se repiten en otras obras, como ocurre en toda su producción, al igual que sus apreciaciones sobre Elena Fortún y su personaje Celia, objeto de análisis en diversas conferencias y ensayos.

La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas (1982) es también un destacado ejemplo del recurso retórico de unir forma y contenido para comunicar el mismo mensaje. Así, en los ensayos cuyo tema central es la sed de interlocución –y su busca– la autora se dirige y precisa de un receptor de su escritura. Así, en el texto que da título al libro, “La búsqueda de interlocutor”, Martín Gaité se dirige a un interlocutor –el lector–, al que manifiesta sus aportaciones sobre la sed de comunicación y de espejo que sufre el ser humano en la sociedad actual y, en el ámbito de la creación, la búsqueda de interlocutor como origen y acicate de la escritura responde a la necesidad de interlocución.

En “Un aviso: ha muerto Ignacio Aldecoa”, escrito en noviembre de 1969, tras la muerte del escritor, la autora pone de manifiesto la necesidad de interlocutor y el hallazgo del ideal. Lo hace escribiendo sobre un óptimo conversador y receptor de sus diálogos, un amigo suyo. Como ella misma explica en el prólogo a la primera edición de la obra, “el hecho de escribirlo respondía a una necesidad concreta y personal de interlocución con el amigo

⁶ Martín Gaité, Carmen: “Arrojo y descalabros en la lógica infantil”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 81.

muerto, era como un desagravio a aquellas conversaciones diferidas”.⁷ De esta forma, a través de la escritura recupera la memoria de su amigo, lo revive e inmortaliza, una idea expuesta en el conjunto de su producción y que forma parte de sus aportaciones sobre la literatura.

En el artículo titulado “Conversaciones con Gustavo Fabra”⁸ se encuentran las diferencias entre la narración oral y la escrita, y la dificultad de expresar la riqueza de las primeras, del diálogo, mediante la escritura. De su lectura se deduce que el ensayo es ejemplo de este problema, ya que a Martín Gaité le ha resultado complicado rememorar por escrito sus conversaciones con su amigo ya fallecido, así que el contenido del texto es consecuencia de la experiencia personal de la escritora. De hecho, ella confiesa que ha probado distintos géneros literarios, pero todos resultan inadecuados, lo que enlaza con su idea de que cada contenido precisa una forma determinada o lo que es lo mismo, que hay que adaptar la forma al mensaje.

En “Cuarto a espadas sobre las coplas de posguerra”,⁹ artículo perteneciente al mismo libro citado con anterioridad, la autora, al escribir acerca de esas narraciones orales, expone sus ideas sobre literatura, ejemplificadas en las coplas cantadas por Concha Piquer: el proceso de la escritura, la eficacia narrativa, el arte de narrar, etc. El propio título del ensayo es un recurso retórico, ya que incide en otra de sus consideraciones sobre la literatura: una de las causas que conducen al escritor a crear es la necesidad de dar su opinión, su aportación personal, de “echar su cuarto a espadas”. Con este artículo Martín Gaité “echa su cuarto a espadas” sobre las coplas de posguerra, coincidiendo con su publicación revisada.

La propia estructura y la forma en que están escritas sus obras de ensayo dedicadas a la creación literaria son también ejemplo de esas

⁷ Martín Gaité, Carmen: “Prólogo a la primera edición”, en *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas*, Barcelona, Destino, 1982, pág. 7.

⁸ Martín Gaité, Carmen: *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas*, Barcelona, Destino, 1982, págs. 187-192.

⁹ Martín Gaité, Carmen: *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas*, Barcelona, Destino, 1982, págs. 167-180.

aportaciones. Así, el capítulo cuarto de *El cuento de nunca acabar*, titulado “Río revuelto”,¹⁰ es, como su propio nombre indica, una relación de comentarios y anotaciones inconexos acerca de la literatura y la creación, procedentes de sus Cuadernos “Clairefontaine”. En esa misma obra la autora hace referencia a la existencia de tales documentos en “Mis cuadernos de todo”,¹¹ cuyo nacimiento tuvo lugar el 8 de diciembre de 1961. Su existencia es bien conocida por los lectores de otros libros, en los que se alude a los mismos. En ellos la escritora recogió de forma desordena e improvisada sus reflexiones sobre la vida cotidiana, la escritura, etc., al compás de la propia existencia y del pensamiento, como ha demostrado la edición de *Cuadernos de todo* (2002).¹² De esa forma, la vida influye en la literatura y esta es reflejo de aquella, una idea expuesta por Martín Gaité en estos mismos libros.

De lo vivido y lo soñado se nutre el ser humano y con ese conjunto, que se entremezcla e interrelaciona, compone sus sueños y su pensamiento, y recompone el puzzle que es la vida –las historias propias y las ajenas que tienen lugar de modo inconexo–; de forma paralela, el lector tiene que llevar a cabo la labor de recomponer el puzzle de datos fragmentados que aparecen en la obra literaria para comprender el mensaje; y, por su parte, el escritor elabora su material narrativo de la mezcla de la vida, la literatura y el sueño, lo que precisa una labor de composición previa al momento de la escritura. Tanto en la vida como en la literatura las ideas, las historias y el pensamiento de los personajes se interrelacionan y enriquecen unas a las otras, proceso del que se alimentan también la ficción y su creador.

¹⁰ Martín Gaité, Carmen: *El cuento de nunca acabar*, Barcelona, Anagrama, 1988, págs. 231-328.

¹¹ *Ibidem*, págs. 43-45.

¹² Martín Gaité, Carmen: *Cuadernos de todo*, Barcelona, Random House Mondadori, S. A., 2002. Para Elide Pittarello, los cuadernos son “un rito familiar que fundó una nueva práctica literaria”. (“Artesanías autógrafas de Carmen Martín Gaité”, en *Journal of Interdisciplinary Literary Studies*, V, núm.1, 1993, pág. 103). Giovanna Fiordaliso explica que “de la inmediatez del presente de la escritura, la autora se representa ‘en su oficio’ con su primer cuaderno. El sujeto, la primera persona narrativa se mueve en estas páginas presentándose a través de la fragmentación de sí misma y de su acto de escritura: su principal interés, su preocupación son la vida y la escritura, la literatura, consideradas en un único conjunto, porque nunca se pueden dividir”. (Fiordaliso, Giovanna: “*El libro de la fiebre* y los *Cuadernos de todo* de Carmen Martín Gaité: escritura, literatura, vida”, en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, *Carmen Martín Gaité. Nuevas perspectivas*, núm. 52, enero-junio 2014, pág. 15).

La propia obra de la autora refleja estas consideraciones tanto en la forma –por ejemplo, “Río revuelto” (*El cuento de nunca acabar*, 1988)¹³ y *Cuadernos de todo* (2002),¹⁴ dado su carácter de improvisación y por contener de forma desordenada comentarios nacidos al hilo de la vida acerca de asuntos cotidianos y literarios; la prueba de que se han enriquecido son las obras cuyo germen es el conjunto de estas consideraciones–, como en el contenido. Así, lo comenta ella misma en “Mis cuadernos de todo”:

A partir de entonces, todos mis cuadernos posteriores los fui bautizando con ese mismo título, que me acogía y resultaba de fiar por no obligar a nada, a ninguna estructura preconcebida. De hecho, venciendo una tendencia al ostracismo que por entonces me apuntaba, empecé a escribir más y se configuró en gran medida el tono nuevo de mis escritos, que derivaron a reflexionar no sólo sobre la relación que tienen entre sí todos los asuntos, sino también sobre el carácter relativo y provisional de aquello mismo que iba dejando anotado.¹⁵

Martín Gaité pone en práctica en su obra ensayística y sus conferencias –textos para ser escuchados– sus ideas y consideraciones sobre el arte de narrar y la necesidad de dosificar la información para mantener el interés del lector, para lo cual se cita, incluso, a sí misma:

Quisiera poder extenderme en otros muchos detalles de esta historia real, pero no lo hago porque cualquier historia bien contada, según dice la Martingaité, puede convertirse en el cuento de nunca acabar. Y contarla mal no merece la pena.¹⁶

Martín Gaité se cita a sí misma con frecuencia en sus distintas obras de ensayo, conferencias, artículos y críticas literarias, como se puede comprobar en muchas de las notas de esta investigación, en las que se han indicado las obras donde aparece esa cita y si se trata de una autocita literal o si está ampliada y/o modificada. En sus cuadernos de todo registraba anotaciones sobre sus lecturas, comentarios, bocetos, notas e ideas para sus distintas

¹³ Martín Gaité, Carmen: *El cuento de nunca acabar*, Barcelona, Anagrama, 1988, págs. 231-328.

¹⁴ Martín Gaité, Carmen: *Cuadernos de todo*, Barcelona, Random House Mondadori, S. A., 2002.

¹⁵ Martín Gaité, Carmen: “Mis cuadernos de todo”, en *El cuento de nunca acabar*, Barcelona, Anagrama, 1988, pág. 44.

¹⁶ Martín Gaité, Carmen: “La libertad como símbolo”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 152.

obras, etc. De estos cuadernos Martín Gaité se nutría para la elaboración de sus diferentes libros, así que no es de extrañar que se repitan sus citas, también porque probablemente se reescribía a sí misma. Por ejemplo, la siguiente cita aparece en varios libros con ligeras modificaciones.

Al principiar la década de los cincuenta, cuando una serie de escritores noveles nos agrupamos, bajo el paternal mecenazgo del difunto Rodríguez Moñino, para fundar aquella *Revista Española* de vida tan efímera, el ejercicio de la literatura, como el de la mayoría de los oficios, estaba jalonado por graduales etapas de aprendizaje. Y de la misma manera que un carpintero o un fumista, antes de llegar a maestros pasaban por aprendices y oficiales, casi nadie que se sintiera picado por la vocación de las letras se atrevía a meterse con una novela, sin haberse templado ante en las lides del cuento. Lo cual no quiere decir que aquel ejercicio se considerase secundario, como mero trampolín desde el cual lanzarse a aventuras más ambiciosas, sino que cobraba importancia y entidad en sí mismo. Se cultivaba como género que requería una atención distinta de la que se dispensaba a la novela, regida por criterios de valoración autónomos.¹⁷

3.2. Un ejercicio de Retórica

La autora utiliza de forma habitual los recursos de Retórica aludidos al inicio de este capítulo, de modo que cualquiera de los textos es una muestra de la expresión de su teoría literaria y un ejercicio de Retórica y eficacia narrativa: la utilización de ejemplos,¹⁸ las citas literarias –propias y de otros autores–, las referencias bibliográficas de autoridades y especialistas en el tema que expone, la crítica sobre su propia obra, su experiencia como persona, lectora y

¹⁷ Martín Gaité, Carmen: "Etapas de aprendizaje. *Cuentos completos*, de Jesús Fernández Santos (*Diario* 16, 27 de marzo de 1978)", en *Tirando del hilo (artículos 1949-2000)*, edición de José Teruel, Madrid, Ediciones Siruela, 2006, pág. 174; en Martín Gaité, Carmen: "Prólogo", en *Cuentos completos*, Madrid, Alianza Editorial, 2002, pág. 7; y en Martín Gaité, Carmen: "El cuento español de posguerra", en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág.165. En cada uno de los casos, hay ligeras variaciones, y con más o menos datos.

¹⁸ La autora escribe en su principal ensayo sobre la narración sobre los ejemplos y alude a uno que utilizó una amiga de su hermana: "Cuando se dice de una persona 'Da gusto oírla hablar' suele ser casi siempre porque no emplea términos de jerga gutenberg, sino que va inventando ejemplos, asociaciones suyas, para ilustrar lo que dice. 'Una pizca de ejemplo vale lo que una tonelada de generalidades' –escribió Henry James–. (...) Descartaba la jerga convencional, la literatura de segunda mano, se atrevía a revivir el trance en sí, desde su propia experiencia, en todo lo que tuvo de brutal y desgarrador. Rasgaba el velo de las generalidades, introduciendo el ejemplo, la metáfora no aprendida". (Martín Gaité, Carmen: "Río revuelto", en *El cuento de nunca acabar*, Barcelona, Anagrama, 1988, págs. 272-273). Precisamente esta es una de sus ideas de su teoría literaria que pone en práctica en sus obras.

escritora, los paralelismos, las metáforas y símiles, la “metaficción”, un lenguaje muy cuidado, rico, elaborado, sugerente y sutil, la utilización de los elementos a los que alude, la combinación y el cambio de la persona gramatical, la reiteración de ideas y fragmentos de sus propias obras en su producción ensayística, una prosa ágil y amena, entre otros. Todos estos elementos comunican el mismo mensaje que el contenido del texto y que sus aportaciones literarias. Esta circunstancia demuestra que la escritora escribe pensando en el receptor del mensaje, se preocupa no sólo por el hecho de que el lector lo comprenda y aprehenda fácilmente, sino por convencerlo.

Dado el ingente material de que se dispone, se ha seleccionado “Brechas en la costumbre” como paradigma de su eficacia narrativa. Es una conferencia pronunciada en El Escorial el 11 de julio de 1990, con motivo de un simposio sobre literatura fantástica, y recogida primero en *Agua pasada*¹⁹ y después revisada y ampliada en el volumen *Pido la palabra*.²⁰ Se trata de una característica de la escritura de Martín Gaité: la repetición de fragmentos suyos en distintas obras –se cita a sí misma– y la reiteración de temas e ideas en toda su producción, con lo que propicia la comprensión y el conocimiento de su universo literario y de pensamiento por parte del lector, y el convencimiento del mismo. En ese sentido, como señala Emma Martinell, “la personalidad y el pensamiento de Carmen Martín Gaité nos parecen muy regulares a lo largo de estos cuarenta y tantos años de actividad. Sabemos que Martín Gaité toma notas en cualquier situación y que las elabora después, incluso mucho tiempo después. Así se explica que una referencia se repita en varios textos”.²¹

La conferencia titulada “Brechas en la costumbre”²² es un compendio de los recursos retóricos que emplea la autora con la finalidad de que el lector aprehenda su mensaje y de convencerlo: la experiencia personal, los ejemplos, las citas literarias de otros autores y de sí misma, el metalenguaje, las

¹⁹ Martín Gaité, Carmen: *Agua pasada*, Barcelona, Anagrama, 1993, págs. 157-168.

²⁰ Martín Gaité, Carmen: *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, págs. 342-358.

²¹ Martinell Gifre, Emma: “Introducción”, en Martín Gaité, Carmen: *Hilo a la cometa. La visión, la memoria y el sueño*, Madrid, Espasa Calpe, edición de Emma Martinell Gifre, 1995, pág. 19.

²² Martín Gaité, Carmen: *Agua pasada*, Barcelona, Anagrama, 1993, págs. 157-168.

alusiones de la crítica a sus obras, las referencias bibliográficas de autoridades y especialistas en la materia, el lenguaje muy cuidado, elaborado, sutil, rico y sugerente, el cambio de persona gramatical, la prosa ágil y amena, etc. Así demuestra de forma práctica su teoría literaria, ya que su escritura está determinada por el interlocutor y es una prueba de la eficacia narrativa, temas éstos fundamentales en sus aportaciones sobre el proceso de escribir.

Además, a través de los ejemplos y citas extraídos de la literatura, incluso de sus obras, pone de manifiesto otros asuntos muy relevantes en su exposición teórica: las escasas fronteras entre la vida y la ficción, la influencia de la literatura en la cotidianidad, la creación de una nueva realidad, lo fantástico como huida y refugio de la propia existencia, etc. Como muestra, la alusión a Matilda, protagonista de *El balneario* (1955), personaje que en el relato no distingue lo real y lo ficticio, el sueño y la vida. Tras esta alusión Martín Gaité recurre a su propia experiencia, concretamente, a su infancia, en la que como consecuencia de su precoz afición a la lectura admitía lo inverosímil con la misma facilidad que lo real. Según sus propias palabras, ésta es una de sus características también en la edad adulta y un elemento imprescindible en el escritor y el lector, lo que es una constante en toda su producción ensayística y literaria.

En su producción ensayística la escritora recurre a ejemplos y a su propia experiencia como persona, lectora y escritora, recursos que intercala en sus textos, con lo que resultan escritos muy gráficos o visuales y, a la vez, consigue que el lector se identifique con el mensaje y con la propia autora. Martín Gaité se implica en su exposición mediante el recurso de su propia vida y su escritura. En esos casos habla directamente al lector mediante la primera persona del singular –cuando hace referencia a su experiencia– y la primera persona del plural mayestático –así consigue dos objetivos: hacer partícipe al receptor y a ella misma, y aludir a un hecho, no a una opinión–, que combina con la tercera persona del singular, al hacer alusión a citas de otros autores, investigadores, etc., con lo que consigue un tono más objetivo y apuntala sus afirmaciones.

Como buena ensayista, demuestra con todos los recursos citados anteriormente la hipótesis de la que parte en el texto: la literatura crea una nueva realidad y lo ficticio tiene su propia entidad real, ideas éstas que forman parte de su teoría literaria. En primer lugar, cita la definición de lo fantástico, según el Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua, un concepto sobre el que se manifiesta en contra, ya que considera que no se ajusta a la realidad. De hecho, al final del texto el lector llega a la misma conclusión. La escritora lo logra utilizando distintos recursos: ejemplos de su vida, su lectura y escritura, referencias bibliográficas de autoridades, citas de sus propias obras y de otros maestros de la escritura, etc. Estos elementos ponen de manifiesto que la ficción se impone a la vida y es tan real como ella misma, ya que, la autora recurre, sobre todo, a ejemplos de la literatura, con lo que admite como reales a los entes de ficción.

La escritora se cita a sí misma para demostrar la hipótesis de la que parte la conferencia, con lo que reitera un mensaje que su lector habitual ya conoce de otras obras suyas, lo que facilita que el receptor admita su opinión como certera, por el simple hecho de la reiteración. Sin embargo, la autora utiliza otros recursos para conseguir este objetivo: su propia experiencia como persona, escritora y lectora, las vivencias de otros maestros de la escritura, referencias bibliográficas de autoridades en la materia, etc., elementos que transmiten la misma idea defendida por Martín Gaité. En “Brechas en la costumbre”, en tan solo once páginas, la escritora recurre a los siguientes recursos (la relación sigue el orden en que aparecen en el texto):

–exposición en tercera persona del singular sobre varias ideas: la ficción está dotada de su propia realidad, la influencia de la literatura en la existencia como creadora de patrones de pensamiento y comportamiento, tendencia a vivir la vida como una novela y la sed de oír o leer historias para vivir otra vida distinta de la cotidiana. Todas estas consideraciones están relacionadas con el tema principal que demuestra en el texto, en contra de la definición del Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua sobre lo fantástico: para la escritora lo ficticio sí está dotado de realidad;

–citas que contienen estas mismas ideas y que pertenecen a otra obra de ensayo suya, *El cuento de nunca acabar* (1983);

–referencia a personajes de ficción que sienten el mismo deseo de vivir otra vida y de romper con la rutina cotidiana: “desde Don Quijote a Gregorio Samsa, pasando por Madame Bovary y Alicia en el País de las Maravillas”,²³

–expone su definición de lo fantástico: “Yo definiría lo fantástico, en un primer intento de captar su esencia, como una brecha en la costumbre, como algo que nos sorprende y rompe nuestros esquemas habituales de credibilidad y aceptación, un descubrimiento...”,²⁴

–recupera la exposición en tercera persona del singular y alude al título de “Brechas en la costumbre”, que, según sus palabras, “era precisamente el título provisional que tenía yo anotado para cuando reuniera en un tomo mis cuentos de la primera época, porque en casi todos ellos se daba una situación así.”²⁵ Y, a continuación, alude a que en muchas ocasiones ha pasado algo insensible que al final del cuento ha transformado la visión que el protagonista tenía del mundo²⁶ y cita, como ejemplos, los siguientes cuentos escritos por ella misma: “Un día de libertad”, “La mujer de cera” y “El balneario”;

–a continuación, en tercera persona del singular, recurre a una pregunta retórica, en la que utiliza una metáfora, para hablar de las brechas en la costumbre, a las que confiere realidad: “¿Quién no ha visto alguna vez esa grieta que amenazaba la solidez de su edificio?”,²⁷

–ejemplo de experiencia personal, como escritora y lectora, de la propia autora, en primera persona del singular, en la que expresa la misma idea que anteriormente: la sede de vivir otra vida distinta a la cotidiana, que “condicionó

²³ Martín Gaité, Carmen: “Brechas en la costumbre”, en *Agua pasada*, Barcelona, Anagrama, 1993, pág. 158.

²⁴ *Ibídem.*

²⁵ *Ibídem.*

²⁶ *Ibídem.*

²⁷ *Ibídem*, pág. 159.

las primeras llamadas insistentes con que la literatura me invitó desde mi adolescencia a montarme en su carro... Mi condición de chica modosa y provinciana me prohibía otras aventuras de transgresión que no fueran las de la imaginación, las de la fantasía”²⁸ y, seguidamente, citándose a sí misma, reproduce sus palabras, que contienen este mismo pensamiento, recogidas en un pasaje de su novela de “metaficción” *El cuarto de atrás* (1978);

–en relación a la cita anterior, introduce un matiz en la idea expuesta, que reitera mediante la reproducción de tres fragmentos de su primera novela corta, *El balneario* (1955), una obra que contiene rasgos de la literatura fantástica, según la crítica, los investigadores y estudiosos de la producción de Martín Gaité y según su propia autora. Con el último retoma la idea de las escasas fronteras entre la vida y la ficción y también el tema central de la conferencia –lo ficticio tiene realidad propia–, a través de las vivencias de Matilda, la protagonista de la obra citada;

–utiliza de nuevo preguntas retóricas y, en primera persona del singular, expresa su opinión sobre el tema, introduciendo un nuevo matiz, recurre a ejemplos de la cotidianidad habituales en la vida de cualquier persona y manifiesta de nuevo su parecer en primera persona del plural;

–seguidamente intercala ejemplos de la vida cotidiana, citas de otros autores (Jaime Gil de Biedma, Rosalía de Castro y Valle Inclán), su opinión y su propia experiencia personal, combinando con un ritmo ágil la primera persona del singular con la tercera del mismo número;

–recurre a una autoridad en la materia de la literatura fantástica, como Todorov para exponer sus ideas sobre el lector de lo fantástico que “tiene que quedarse sin saber bien si lo que ha leído ha pasado de verdad o era un espejismo en la mente del narrador-protagonista”,²⁹ con lo que apunala su idea de que la sorpresa es uno de los elementos fundamentales del relato;

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ *Ibidem*, pág. 163.

–alude a la anterior cita de Rosalía de Castro y a ejemplos de la vida cotidiana, a la vez que introduce otra idea: el hecho de que la sorpresa forma parte de la invención, ya que este término procede del latino *invenio*, cuyo significado es encontrar. Según la autora, la sorpresa forma parte de la escritura;

–retoma, en tercera persona del singular, la idea de la vinculación de lo fantástico con la esencia misma de la literatura, mediante la definición de “fantasía”, según María Moliner, y explica las distintas acepciones del término como tres momentos de la imaginación creadora: la facultad de representarse cosas inexistentes, la capacidad de inventar seres y sucesos, y la aptitud para crear obras literarias y de arte.³⁰ De esta forma, introduce sus aportaciones sobre el proceso y el oficio de escribir;

–acerca de la escritura, tema al que dedica las siguientes páginas de la conferencia, intercala, como en el resto del texto, citas de obras suyas y referencias a otros autores;

–en primer lugar, tras una exposición sobre el proceso de escribir, en tercera persona del singular, reproduce un fragmento de su obra *El cuento de nunca acabar* (1983), que contiene estas mismas consideraciones;

–alude, en tercera persona del singular, a que la experiencia de embarcarse en el viaje de la creación ha suministrado un elemento literario habitual a los autores, en los libros de ensayo y en los de ficción. Se refiere a las novelas “metaficticias”, como su obra *El cuarto de atrás* (1978), en la que, según le han hecho saber los críticos e investigadores de su producción literaria –también los cita–, se incluyen elementos alucinantes. Ella misma recurre a la “metaficción”, como se ha demostrado en la presente investigación, aunque, en referencia a esa novela, confiesa que no conocía el término cuando la escribió;

³⁰ *Ibídem.*

–cita varios casos de metalenguaje de otros autores del cine y la literatura: *La rosa púrpura del Cairo*, de Woody Allen; alude a Don Quijote y Sancho, que tropiezan en la segunda parte de la novela con la imagen de ellos mismos difundida por el éxito de la primera parte escrita, según Cervantes, por un autor apócrifo; *Niebla*, de Unamuno; Pirandello; Gide y Borges;

–acerca del mismo tema, del proceso de convertir la idea en palabra, cita dos fragmentos de las *Rimas* de Bécquer, que contienen una descripción del mismo tan fantástica como real, según Martín Gaité, con lo que reitera de nuevo las escasas fronteras entre la vida y la literatura, esencia misma de la escritura. Refuerza este pensamiento con un fragmento de la obra de Fernando Pessoa *El marinero*, que intercala con una cita de Unamuno que repite en sus ensayos sobre el quehacer literario: “Cuando un hombre, dormido e inerte en la cama, sueña algo, ¿qué es lo que más existe: él, como conciencia que sueña, o su sueño?”,³¹

–esa misma cita la utiliza la escritora en la introducción a su obra *El balneario* (1955), como ella misma narra en este texto. A continuación, reproduce dos fragmentos de una novela de otro autor, con la que refuerza la idea que está exponiendo y, concretamente, sobre el concepto de literatura como refugio de la vida, ya introducido en la referencia a Pessoa: se trata de *Terre des hommes* de Antoine de Saint-Exupéry, novela en la que el personaje sueña para huir de la realidad;

–concluye la conferencia demostrando que lo ficticio tiene su propia realidad, los escasos límites entre la realidad y la ficción, la importancia y la influencia de la literatura en la vida, lo fantástico como refugio, huida de la cotidianidad y vivencia de otra existencia distinta a la propia. Lo hace retomando la idea de lo ficticio como brecha en la costumbre –se alude al título del texto, ya indicativo de su contenido–, con lo que cierra el texto, que parece de contenido y forma circular, ya que comienza y finaliza con el mismo

³¹ *Ibidem*, pág. 167.

mensaje, reiterado mediante la utilización de recursos de Retórica: ejemplos, citas literarias –propias y de otros autores–, referencias bibliográficas de autoridades y especialistas en la materia de la que ella trata, la crítica sobre su propia obra, la experiencia personal como persona, lectora y escritora, metáforas, un lenguaje muy cuidado, elaborado, sugerente y sutil, la utilización de los elementos a los que alude, la combinación y el cambio de la persona gramatical, lo que imprime un ritmo ágil de lectura, etc.;

–de hecho, finaliza el texto con alusiones a Pessoa, Antoine de Saint-Exupéry y a su obra propia *El balneario* (1955), concretamente, a las vivencias de sus personajes, que recurren al sueño para evadirse de la realidad: los dos primeros en busca de la normalidad anhelada y la última, con el objetivo de vivir una realidad más estimulante. De este modo, reitera su idea acerca de la importancia y la influencia de la literatura en la vida, ya que, utiliza ejemplos procedentes de obras literarias, cuyas vivencias admite, así, como reales, a lo que hay que añadir que la existencia de estos entes de ficción pone de relieve los temas que ha expuesto Martín Gaité en la conferencia: la ficción como vivencia de otra realidad, lo fantástico, el sueño como huida y refugio de la cotidianidad, la relevancia de lo literario en la vida, etc. La autora concluye con estas palabras: “O se sueña la aventura desde la rutina o se sueña la rutina desde la aventura. Pero en ambos casos el puente de evasión es la fantasía”.³²

En la conferencia destaca también el hecho de que la autora haya utilizado ejemplos procedentes de la literatura, concretamente, de las vivencias de entes de ficción, con lo que refuerza la idea de que lo fantástico invade la vida y tiene su propia realidad. Una circunstancia que, junto con los restantes recursos utilizados, pone de manifiesto las dotes narrativas de Martín Gaité y constituye una muestra de su teoría literaria y sus aportaciones sobre el proceso y el oficio de escribir. Así, como se ha indicado en el inicio de este capítulo, la escritora se sirve del contenido y la forma para comunicar un mensaje único, que reitera en sus distintas obras.

³² *Ibídem*, pág. 168.

Las obras de la escritora pretenden la participación, identificación y complicidad con el lector. Con ese fin, entre otros recursos, dosifica la información y se la entrega al receptor en el momento adecuado, introduciendo nuevas ideas y matices, de modo que mantiene el interés del interlocutor, como se observa en esta conferencia. Estas ideas forman parte también de su exposición sobre el proceso de escribir y la eficacia narrativa. Además, la propia autora, en sus libros de ensayo, hace referencia a la importancia de no sentenciar y de que el autor permita que el receptor extraiga sus conclusiones, interprete, forme su opinión y configure su pensamiento con libertad. Al igual que “Brechas en la costumbre”, los restantes libros analizados en esta investigación son un buen ejemplo de esta teoría.

Como ya se ha aludido anteriormente, Martín Gaité recurre a la “metaficción” de forma frecuente y también a la utilización de los elementos narrativos a los que alude en sus textos. Así, las conferencias pertenecientes a *Pido la palabra* (2002) y tituladas “Elena Fortún y su tiempo”,³³ “Elena Fortún y sus amigas”³⁴ y “Arrojo y descalabros de la lógica infantil”³⁵ son un buen ejemplo de esta afirmación. En todas ellas Martín Gaité, al igual que Elena Fortún en sus novelas protagonizadas por Celia, pone en práctica numerosos recursos como si emulara a la escritora aludida, de la que destaca su eficacia y sus dotes narrativas, que permiten la identificación del lector con la obra. En la última conferencia la autora recurre a la primera persona del singular para facilitar la complicidad del receptor a través de la narración de sus peripecias. Además, en este texto, como en otros, Martín Gaité utiliza la “metaficción”, ya que habla de la narración dentro de la narración, y establece un paralelismo entre ella y Elena Fortún, entre ella y el personaje infantil Celia, novelista. Como esta, la escritora de “Arrojo y descalabros de la lógica infantil” tiende el cebo al receptor y manifiesta su deseo de compartir su pensamiento y vivencias con el lector.

³³ Martín Gaité, Carmen: *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, págs. 39-58.

³⁴ *Ibidem*, págs. 59-79.

³⁵ *Ibidem*, págs. 80-101.

Al igual que en el ejemplo analizado, la conferencia “Brechas en la costumbre”, en sus colaboraciones periodísticas y críticas literarias es habitual el uso de una estructura que refleja su buen hacer y conocimiento del estilo argumentativo, de la Retórica, cuyo objetivo es demostrar y convencer de la premisa de la que la autora parte. Para José Teruel Benavente, se trata de una “estructura tripartita del proceso deductivo de sus artículos de crítica literaria (...) la estructura más frecuente, pero nunca la exclusiva siempre en función de particularidades de cada lectura, ya que la operación de leer en público es en Carmen Martín Gaité, por encima de una cuestión de método, un acto creativo con un fin práctico: promover la afición y también su autorreflexión (el poder autorreflexivo de sus artículos es extraordinario), pero sin olvidar que leer es también recordar o incluso una forma de seguir cultivando la nostalgia por lo mágico”.³⁶

La mayor parte de ellos arranca con un preámbulo con el que intenta, en los párrafos iniciales, atrapar la atención del lector, ya sea a través de una cita axial del título comentado que impulsa su consideración global, o ya sea a través de un presupuesto narrativo procedente de su propio taller literario y en consonancia con los principios ensayados –o que estaba ensayando– en *El cuento de nunca acabar*, tales como: la literatura del antihéroe moderno, la enconada tendencia de la preceptiva literaria a segregar unos géneros de otros, la alquimia de los recuerdos, el conflicto entre el tiempo sagrado y el tiempo profano, los ingredientes de equilibrio que requiere un buen pulso narrativo o la alternancia entre acción y pesquisa.

Este preámbulo es seguido de una ejemplificación o ilustración del presupuesto inicial a través del análisis del libro reseñado, que ocupará el corpus central del artículo, para terminar con una valoración, casi una epifanía, que está lejos de ser una conclusión cerrada e incuestionable, pues en la fuerza clarificadora de las últimas líneas suele estar presente el título de la reseña remitiéndonos así, circularmente, al inicio.³⁷

³⁶ Teruel Benavente, José: “Carmen Martín Gaité, articulista”, prólogo a Martín Gaité, Carmen: *Tirando del hilo (artículos 1949-2000)*, edición de José Teruel, Madrid, Ediciones Siruela, 2006, págs. 27 y 28.

³⁷ *Ibidem*, pág. 27.

3.3. El lenguaje de Carmen Martín Gaité

La escritura de Carmen Martín Gaité se distingue por su lenguaje cuidado y elaborado, con lo que pone en práctica sus ideas acerca del respeto a la palabra y la importancia de no descuidarla, como herramienta del pensamiento.

También hay unos rasgos de estilo que son propios de Carmen Martín Gaité, como la abundancia y originalidad de las metáforas y símiles empleados; la combinación de una lengua “oral” –tanto en boca de los personajes como en la voz de la narradora– con una lengua exquisitamente elaborada, precisa y exuberante a la vez, y la capacidad de controlar la información que se le brinda al lector, lo cual repercute tanto en la creación de climas concretos (de sentimiento, de misterio o de irrealidad) como en la complicidad exigida del receptor, el lector.³⁸

Las palabras de Emma Martinell resumen los rasgos característicos de las obras literarias de Martín Gaité, pero también son aplicables a sus libros de ensayo, especialmente, a los dedicados a la ficción, ya que su tono muchas veces es literario, narrativo, poético, y resulta muy visual. Con cierta frecuencia recurre a ejemplos, experiencia personales, metáforas y símiles, como el amor, al que identifica con la literatura, en numerosos pasajes de *El cuento de nunca acabar* (1983), por sus cualidades, las similitudes entre el encuentro amoroso y el literario –autor y lector–, y la búsqueda y sed de interlocutor en ambas situaciones, entre otros aspectos.

La identificación entre amor y narración se halla también en otras obras de ensayo dedicadas a la fantasía y lo fantástico, cuyas muestras más significativas son “Las mujeres liberadas”³⁹ y “Las mujeres noveleras”.⁴⁰ Otros textos que Martín Gaité ha dedicado a las relaciones entre amor y literatura, pertenecientes a la obra *Pido la palabra* (2002), son: “Estilo amoroso de la

³⁸ Martinell Gifre, Emma: “Introducción”, en Martín Gaité, Carmen: *Cuéntame*, Madrid, Espasa, 1999, pág. 28.

³⁹ Martín Gaité, Carmen: *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas*, Barcelona, Ediciones Destino, 1982, págs. 123-132.

⁴⁰ Martín Gaité, Carmen: *El cuento de nunca acabar*, Barcelona, Editorial Anagrama, 1988, págs. 63-72.

mujer a través del tiempo”,⁴¹ “El amor en la literatura y en la vida”,⁴² “Los amores malditos”⁴³ y “La mujer en la literatura”.⁴⁴ Ya sea como tema principal de un ensayo o conferencia, ya sea fragmentado como metáfora en su producción ensayística –*El cuento de nunca acabar* (1983) o *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas* (1982)–, el amor, identificado con la literatura, es una constante en sus aportaciones sobre la ficción. Así, son frecuentes las referencias al “¿oíslo?” –presente en la tradición literaria española– con el que las mujeres casadas interpelaban a su interlocutor, utilizadas como ejemplo de la búsqueda de un receptor en la literatura. Idéntico mensaje contiene la alusión, citada en varias obras, a *Las mil y una noches*, libro en el que la protagonista logra el interés del amado gracias a su talento narrativo, lo que guarda numerosas similitudes con el hecho literario.

Siguiendo sus propias indicaciones sobre el proceso de escribir y, especialmente, acerca del respeto a la palabra y la necesidad de cuidarla, Martín Gaité escribe con esmero y de forma elaborada, ágil y amena, sin dejar resquicio a la improvisación, opinión que comparte José Luis Borau en el prólogo a *Pido la palabra*.⁴⁵ Estos rasgos se manifiestan desde la escritura de su primer ensayo, dedicado a la búsqueda del interlocutor, una de las preocupaciones más importantes de su teoría literaria y de su práctica ficcional.⁴⁶ De ese modo, su lenguaje es una muestra de sus consideraciones literarias y de que la forma comunica el mismo mensaje que su contenido. La expresión de la autora también es muy gráfica y amena, ya que utiliza numerosos ejemplos de la vida y de la literatura, propios y ajenos.

⁴¹ Martín Gaité, Carmen: *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, págs. 177-191.

⁴² *Ibidem*, págs. 209-223.

⁴³ *Ibidem*, págs. 312-324.

⁴⁴ *Ibidem*, págs. 325-341.

⁴⁵ Borau, José Luis: “Prólogo” a Martín Gaité, Carmen: *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 11.

⁴⁶ Una opinión que comparte también Santos Sanz Villanueva, quien, respecto a *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas*, afirma: “Estos ensayos se escriben con una prosa cuidada, precisa y sin énfasis innecesario. Parece como si Martín Gaité siguiera la sugerencia orteguiana de que la sencillez debe ser la gentileza del pensador. Con esto acentúa el carácter comunicativo de unas páginas que dicen cosas interesantes con una expresión nada retórica ni artificiosa. A esta verdad humana se debe algo muy difícil en esta clase de textos, que incluso los más antiguos no hayan perdido nada de su frescura original. Este afecto no es separable de un punto de partida no explícito, pero fundamental: Martín Gaité, en el fondo, está poniendo en práctica también con estos ensayos una búsqueda de interlocutor por medio de un tono de cordial sinceridad deliberadamente seductor”. (Sanz Villanueva, Santos: “La búsqueda de interlocutor”, en *El Mundo. El Cultural*, 26 de mayo de 2000).

Su prosa es sugerente, sutil, y propicia la participación, identificación y complicidad del lector, como se ha demostrado en el análisis de “Brechas en la costumbre”. En este sentido, Martín Gaité parece hablar directamente e interpelar al receptor, al interlocutor. Una prueba práctica de esta idea se halla en sus conferencias y discursos, luego recogidos en libros, en los que el lenguaje se adapta al género, ya que en ellos se aprecian características de la narración oral y de su riqueza, a las que se ha referido en numerosos textos, por ejemplo, en “Conversaciones con Gustavo Fabra”.⁴⁷ En esa misma obra, en “Un aviso: ha muerto Ignacio Aldecoa”,⁴⁸ alude a la dificultad de encontrar un género adecuado para rememorar la riqueza de las conversaciones con su amigo fallecido y se refiere a la necesidad de adaptar el contenido a la forma, un hecho que la escritora resuelve con esmero en sus textos.

Como escritora, tiene un vocabulario propio, con metáforas sobre el quehacer literario como “hilo, hilar, tejer, entretejer”, “cabo”, “tentativa literaria”, “levadura literaria”, “humus”, “magma”, “urdimbre”, “marasmo”, “retahíla”, “torre de marfil”, “material de derribo”, “muro de contención”, “aristas de los otros”, “ataduras”, “hojarasca”, “hilo a la cometa”, “a rachas”, “se han roto los diques”, “rumiar”, “puntos cardinales”; referencias a objetos como los espejos, las ventanas, los balcones y los visillos; y expresiones como “echar su cuarto a espadas”, “aldabonazo”, “desdoro”, “intrínquilis”, “maridaje”, “espoleta”, “acicate”, “entre bastidores”, “apuntalar”, “a palo seco”, “a contrapelo”, “al raso”, “correr pareja”, “pesquisa”, “larvado”, “larvario”, “burla, burlando”, “espolear”, “traer a colación”, “cosa por cosa”, “manido”, “roturar”, “a la deriva”, “cantos de sirena”, “al cabo”, etc. Este vocabulario es reconocible en toda su producción, lo que le confiere un carácter circular de su mensaje, reflejo de sus ideas sobre el quehacer literario.

El lenguaje de sus obras ensayísticas o periodísticas es rico, culto y preciso, que refleja un profuso conocimiento de la lengua castellana, con vocablos como “principiar, fulgores (de la infancia), palmario, añorante,

⁴⁷ Martín Gaité, Carmen: *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas*, Barcelona, Destino, 1982, págs. 187-192.

⁴⁸ *Ibidem*, pág. 35-52.

pesarosa, aquiescente, rémora, pacato, apetencia, despejo, prestigiado, fatuo, incensar, acendrar, alambicamiento, alambicado, engolfada (en la lectura) eximio, provisionalidad, desenvolvimiento, rachear, oidor, novelera, escofietera, añagaza, abstruso, entreverada, maliciarse, melifluo, pertrecho, espurio, atesorar, viciado, neblinoso, atrabiliario, encomio, endecha, concitarse, solipsismo, podredumbre, guiñolesco, socarronería, prestigiar, brumoso, espurio, descontentadiza, ignoto, imbuido, desdibujar, nimbado, cerril, benignidad, sublimar, excrecencia, desparejo, hacendarse, excrecencia, rezumar, resorte, aherrojar, ramplona, sofaldar, despepitar, fiscalizar, caudaloso, vacuo, ripio, reverdecir, legatario, estruendoso, aureolado, encomio, trapacería, abyección, exulta, paroxístico, avecindado, telúrico, gratificador, sazón, conjeturar, atrincherarse, anecdotario, plagiar, enconar, sardónico, dirimir, engastado, jalonar, delectación, remedo, plañidero, recamado, aventar, evanescente, alevoso, viático, pertinaz, prosodia, arrumbado, salpimentar, diáspora, arrostrar, expeditivo, herrumbroso, ensoberbecido, restañar, estólido, extemporáneo, aureolar, prurito, requisitoria, acampanar”, etc. Además, muchas de estas y otras palabras las emplea en un contexto distinto al habitual, de ahí también la riqueza semántica.

3.4. Los géneros literarios y no literarios

En su exposición sobre el hecho literario, Martín Gaité utiliza distintos formatos relacionados con el género ensayístico o periodístico: crítica literaria sobre otros autores, publicada en distintos medios de comunicación impresos, artículos, otros textos de carácter periodístico, discursos, ensayos, conferencias, y anotaciones y comentarios. Estos dos últimos, escritos al hilo de la vida cotidiana y recogidos, previa selección, en “Río revuelto”⁴⁹ y en *Cuadernos de todo*,⁵⁰ son consideraciones de la autora sobre diversos asuntos de la vida y de la literatura, en cuanto al contenido, y respecto a la forma, se encuentran a medio camino entre lo novelado y la exposición, lo que demuestra

⁴⁹ Martín Gaité, Carmen: *El cuento de nunca acabar*, Barcelona, Anagrama, 1988, págs. 231-328.

⁵⁰ Martín Gaité, Carmen: *Cuadernos de todo*, Random House Mondadori, S. A., 2002.

que la forma y el contenido de estos libros comunican simultáneamente la teoría literaria de la autora. Los demás textos pertenecen al género ensayístico, aunque, dado que la obra de Martín Gaité se nutre de literatura y vida, contienen también elementos puramente narrativos –metáforas, símiles, paralelismos, etc.–, lo que supone una adaptación de la forma al contenido. La autora ha comentado en alguna ocasión que durante la investigación histórica sobre don Melchor de Macanaz aplicó sus dotes narrativas para desentrañarla, ordenarla y escribirla, lo que le sirvió de aprendizaje para sus futuras creaciones literarias.

Así, en la introducción a la obra *Desde la ventana*, al referirse al importante papel que desempeña el encuentro entre el lector y la obra como origen de la identificación posterior entre ambos, recurre a su experiencia personal y al hallazgo de *A room of one's own* de Virginia Woolf. A la vez hace un paralelismo entre el dibujo de la portada de este libro, en el que figura una butaca verde, que fue la que despertó su curiosidad, y el inicio de la lectura del mismo: “Era una tarde luminosa de otoño. Acerqué la butaca a la ventana y Virginia Woolf se dirigió a mí...”,⁵¹ con lo que, a través del paralelismo y la metáfora de la butaca, demuestra que la identificación entre la autora y la lectora ha sido inmediata. Esa obra de Woolf es fundamental en los temas referentes a la creación literaria de la mujer, asunto central del ensayo de Martín Gaité.

El ensayo titulado *El cuento de nunca acabar* es el paradigma de sus aportaciones sobre la ficción, contadas mezclando los dos estilos, es decir, el puramente literario y el ensayístico,⁵² ya que el propio título alude a su contenido desde dos puntos de vista: por una parte, como escritora ella misma confiesa en el libro las dificultades para finalizar la obra; y, por otro lado, debido a su propio contenido, ya que, Martín Gaité identifica cuento y vida y asegura que la literatura convierte en inmortal lo vivido. Salvo en *Cuadernos de todo y*,

⁵¹ Martín Gaité, Carmen: *Desde la ventana*, Madrid, Espasa, 1999, pág. 27.

⁵² Para Emilie L. Bergmann, “desafían las estructuras y categorías del ensayo académico y los géneros literarios de ficción, teoría y autobiografía”. (“Carmen Martín Gaité: la búsqueda de la madre como interlocutora”, en Redondo Goicoechea, Alicia (ed.): *Carmen Martín Gaité*, Madrid, Ediciones del Orto, 2004, pág. 62).

en menor medida, en “Río revuelto” (*El cuento de nunca acabar*, 1983), que contienen retazos fragmentados de pensamiento sobre la literatura y otros asuntos, los demás textos –conferencias, ensayos, discursos, crítica literaria y otras colaboraciones periodísticas– son más elaborados desde el punto de vista formal, aunque, en cualquier caso, todos los escritos de la autora se caracterizan por su lenguaje rico, cuidado y sugerente.

Mención aparte merecen las críticas literarias sobre otros autores, publicadas en medios de comunicación impresos y recogidas posteriormente en libros. Mediante el análisis de las obras de escritores contemporáneos, Martín Gaité refleja y expone sus consideraciones sobre el hecho literario y acerca de la escritura. Siguiendo sus aportaciones, ella misma reinventa y crea motivada por los libros de otros escritores. De hecho, dedica la segunda parte de *Agua pasada* (1993) a la crítica literaria, a la que aporta elementos narrativos y que es muestra de su maestría como escritora. El propio título indica que es una creación nacida de otra, una recreación: “Texto sobre texto”.⁵³ Ese libro recoge también otras colaboraciones periodísticas, publicadas en diversos medios de comunicación. La obra con todas sus colaboraciones periodísticas, incluidas sus críticas literarias, se publicó de forma póstuma en 2006 bajo el título de *Tirando del hilo (artículos 1949-2000)*.⁵⁴

Mediante la crítica literaria o las constantes referencias a la obra de otros autores, Martín Gaité refleja sus propias aportaciones sobre la escritura y la

⁵³ Martín Gaité, Carmen: *Agua pasada*, Barcelona, Anagrama, 1993, págs. 53-254.

⁵⁴ José Teruel Benavente explica que, aunque los temas de sus artículos no son compartimentos estancos y se entremezclan constantemente, se pueden distinguir en este libro: reseñas de textos literarios, artículos en los que “domina la sorpresa ante el mundo circundante”, otros dedicados a nombres propios y otra serie, más reducida, sobre cuestiones historiográficas; la mayoría corresponde a los dos primeros tipos, que se corresponden con dos partes de *Agua pasada* –“Texto sobre texto” y “Vivir para ver”, respectivamente–. Del segundo grupo Teruel Benavente resalta la mirada crítica de denuncia, por ejemplo, sobre el consumismo, los políticos y su lenguaje, los abusos de la Administración contra el ciudadano, etc. “Su operación de mirar nos vincula a una de las espectadoras más lúcidas, atentas y curiosas de la vida cultural, política y cotidiana de la España de la segunda mitad del siglo XX”. En definitiva, sus críticas literarias y sus artículos periodísticos reflejan “el modo en que Martín Gaité interpretaba libros y días, páginas leídas o vividas”. (“Carmen Martín Gaité, articulista”, prólogo a Martín Gaité, Carmen: *Tirando del hilo (artículos 1949-2000)*, edición de José Teruel, Madrid, Ediciones Siruela, 2006, págs. 21, 24-25 y 29-30). Por su parte, Anna Mateu Mur destaca que en sus artículos Martín Gaité “siempre escribió libre en cuanto a tema, posicionamiento y estilo”. (“El cine y la televisión en los artículos de prensa de Carmen Martín Gaité”, en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, *Carmen Martín Gaité. Nuevas perspectivas*, núm. 52, enero-junio 2014, pág. 139).

ficción, como se ha ido demostrando en las anteriores páginas de este capítulo. Con el mismo fin, se cita a sí misma, con lo que reinventa a partir de sus propias obras. La reiteración de citas y fragmentos de su producción es muy frecuente y se halla en las conferencias, discursos, artículos, críticas literarias y otros escritos periodísticos, ensayos, comentarios y retazos extraídos de sus cuadernos de notas, en los que la ficción y la vida se entremezclan y fluyen.

Por ejemplo, en “Una niña rebelde”⁵⁵ la escritora elabora una crítica sobre *El mismo mar de todos los veranos* de Esther Tusquets. Al referirse a esta autora, Martín Gaité refleja sus mismas preocupaciones y algunos de los temas más importantes de su teoría literaria, ya presentes en la infancia y, concretamente, en la niñez de ambas creadoras: la literatura como refugio y evasión, el distanciamiento de la cotidianidad a través de la ficción, la creación de una nueva realidad distinta a la propia existencia, el carácter liberador y transgresor de lo fantástico, la afición por la lectura, etc. Hace un paralelismo entre las dos escritoras y, simultáneamente, entre sus obras, de modo que la voz de Martín Gaité está presente en todos sus textos, incluso cuando se refiere a otros creadores.

La mezcla de géneros es habitual en el conjunto de la producción de Martín Gaité y demuestra no solo la puesta en práctica de una de sus ideas teóricas sobre la narración, ya que, por ejemplo, se muestra crítica con el afán de poner “letreros”, sino también la retroalimentación e influencia mutua entre sus distintas facetas creadoras, tal como defiende esta investigación. El hibridismo o la hibridación de géneros ha sido destacado también por diversos investigadores y críticos de la obra de Martín Gaité.⁵⁶ Así, José Teruel resalta que en sus críticas literarias y artículos periodísticos, la autora “asume un tono narrativo y autobiográfico, propiamente ensayístico, sin miedo a desafinar. Se

⁵⁵ Martín Gaité, Carmen: *Agua pasada*, Barcelona, Anagrama, 1993, págs. 218-219.

⁵⁶ Elide Pittarello ha destacado la ausencia de barreras entre géneros literarios y entre la esfera sensorial y el pensamiento en las obras de Martín Gaité, así como la originalidad de su escritura, en sus estudios: “Carmen Martín Gaité alla finestra”, en Susanna Regazzoni y Leonardo Buonomo (eds.): *Maschere, Le scritture delle donne nelle culture iberiche*, Roma, Bulzoni Editore, 1994, págs. 69-76; y “Carmen Martín Gaité: Nubosidad variable e altre incertezze”, en *Rassegna Iberistica*, 46, 1993, págs. 87-92. Citada por Calvi, Maria Vittoria: “La recepción italiana de Carmen Martín Gaité (I)”, en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, núm. 8, 1998.

situó siempre lejos tanto de lo altisonante y profesoral en la lectura como del sermón en la denuncia, y se sirvió de lo *personal* y del humor como categorías infalibles, o al menos eficaces, para ilustrar y argumentar sus ideas. La narración, como la vida, estuvo siempre presidida por un afán de pesquisa, y no acudió a ella en busca de soluciones, sino con las preguntas que probablemente no tengan respuesta”.⁵⁷

Al igual que en sus obras no literarias mezcla la forma de contar narrativa con el género de ensayo propiamente dicho, como en *El cuento de nunca acabar*, en algunas de sus obras de ficción también mezcla distintos géneros.⁵⁸ Por ejemplo, en la novela *El cuarto de atrás* se encuentran elementos de la novela autobiográfica, de misterio o policial, fantástica, rosa e histórica.⁵⁹ Esta mezcla de géneros es, según Linda Gould Levine, “una nueva forma híbrida de ficción donde la literatura rosa, la novela fantástica y la reflexión histórica se funden. ‘Al fin y al cabo, toda historia es para ella cuento’”.⁶⁰ La mezcla de géneros literarios es constante en su obra, desde sus inicios. Una idea que también comparte José Teruel, que, durante la presentación de la tercera entrega de las *Obras completas*, aseguró: “este

⁵⁷ Teruel Benavente, José: “Carmen Martín Gaité, articulista”, prólogo a Martín Gaité, Carmen: *Tirando del hilo (artículos 1949-2000)*, edición de José Teruel, Madrid, Ediciones Siruela, 2006, pág. 30.

⁵⁸ Esta idea también se expone en la antología *Traer a cuento*, en la que se asegura que esta original hibridación de géneros es, junto con la elevación de la lengua coloquial a la categoría de lengua literaria, los dos factores que otorgan una voz propia a Martín Gaité y que encuentran precedentes en “el modo femenino” de decir, en palabras de Martín Gaité: “En sus libros, y de forma especial en los de madurez, la frontera entre relato y ensayo es tan sutil que narradora y ensayista traspasan sus territorios y habitan un terreno intermedio donde ambos géneros se mezclan: novelas como *Retahílas* o *El cuarto de atrás* plantean tesis propias de una exposición teórica, en tanto que *El cuento de nunca acabar* o *Esperando el porvenir* exponen ideas sobre literatura en un tono tan cercano a la narración que pueden leerse como si lo fueran. (...) En ellos [sus ensayos] se aleja de cualquier asomo de pedantería, elude siempre que le es posible el conceptualismo y elige un estilo directo, sencillo, que tan pronto raya en lo poético como en la familiar intimidad propia de la charla. Su voz nos llega cargada de originales frases hechas –valga la paradoja: de expresiones recreadas e incluso inventadas a la manera de las ya conocidas–, de metáforas coloquiales y comparaciones que elevan a categoría estética el sentido común; y como las maneja con gran eficacia expresiva, en su prosa nos sale al paso un lirismo peculiar, que podríamos denominar ‘de la cotidianidad’”. (Martín Gaité, Carmen: “Introducción”, en *Traer a cuento*, edición de Julián Moreiro y coordinación de Amparo Medina-Bocos y Esperanza Ortega, León, Edilesa (Junta de Castilla y León), Colección Vuelapluma, 2002, págs. 19-20).

⁵⁹ Pineda Cachero, Antonio: “Comunicación e intertextualidad en *El cuarto de atrás*, de Carmen Martín Gaité (1.ª parte): literatura versus propaganda”, en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, núm. 16, 2000.

⁶⁰ Pineda Cachero, Antonio: “Comunicación e intertextualidad en *El cuarto de atrás*, de Carmen Martín Gaité (1.ª parte): literatura versus propaganda”, en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, núm. 16, 2000. Las citas son de: Gould Levine, Linda: “Isabel Allende y Carmen Martín Gaité: el mundo al revés”, en *Poder y libertad*, XIII, 2.º trimestre de 1990, pág. 15; y Gras, Dunia: “*El cuarto de atrás*: intertextualidad, juego y tiempo”, en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, núm. 8, 1998,

volumen nos permite ver que ella no entendía el cuento, la poesía y el teatro como compartimentos estancos, sino que mezclaba los géneros con enorme fluidez”, “así, abundan los poemas que parecen cuentos y hay relatos dispersos, como *Flores malva*, que son anotaciones poéticas sobre impresiones visuales registradas desde la ventanilla de un tren”.⁶¹

⁶¹ Ramos, Charo: “Círculo de Lectores reúne los inicios literarios de Carmen Martín Gaité”, en *Diario de Sevilla*, 7 de julio de 2010. “Sobre su poesía, Carmen Martín Gaité participa de las propuestas de su generación –como el poema romántico–, desde un lenguaje narrativo” (Astorga, Antonio: “Martín Gaité: Hoy quiero escribir raro”, en *ABC*, 7 de julio de 2010).

4. LA PRÁCTICA FICCIONAL

La práctica ficcional de Martín Gaité y su teoría literaria se influyen mutuamente y se retroalimentan.¹ Por una parte, sus obras de ficción reflejan fielmente sus ideas sobre el quehacer literario y, por otra, sirven de base u originan sus reflexiones teóricas.² Este hecho demuestra el carácter circular de toda su producción, que también se distingue por la retroalimentación y la mutua influencia entre sus distintas facetas creadoras –como crítica literaria, articulista, traductora, ensayista, investigadora, prologuista, guionista de ficción para televisión y cine, y escritora de literatura–; a estas hay que añadir su afición precoz a la lectura.

Todo ello, junto con su curiosidad por el aprendizaje, posibilitó un profundo conocimiento de la historia de la literatura y de otras disciplinas, como la teoría literaria, la Historia, etc., que también revierte en su creación de ficción y, en consecuencia, en su teoría literaria. Cualquiera de sus obras ficticias ejemplifica las ideas de la autora sobre el arte narrar, que pone en práctica con esmero y maestría, y contiene la mayor parte de sus reflexiones literarias, como la concepción de la literatura como un acto de comunicación,³ en el que

¹ En este sentido José Jurado Morales, respecto a las novelas de Martín Gaité, asegura: “revelan una concepción de la literatura y un modo de narrar próximos a la esencia de todo ensayo”. (“La narrativa de Carmen Martín Gaité o la esencia misma del ensayo”, en *Novela y Ensayo (Actas del VIII Simposio Internacional Luis Goytisolo sobre Narrativa Hispánica Contemporánea)*, Puerto de Santa María (Cádiz), Fundación Luis Goytisolo, 2001, pág. 98). Para ello, analiza cuatro aspectos de su novelística: la estructura y la composición –detecta en ella su tendencia a la divagación y digresión–, la importancia concedida al yo y a la identidad, el enfoque de la temática y la relación de complicidad con el lector. Citado por Carlos Uxó González, “Cinco años de estudios sobre Carmen Martín Gaité: 1998-2002”, en Redondo Goicoechea, Alicia (ed.): *Carmen Martín Gaité*, Madrid, Ediciones del Orto, 2004, pág. 221.

² Una muestra de esta afirmación es el hecho de que el principal ensayo sobre la teoría literaria, *El cuento de nunca acabar*, es deudor de la novela *Retahílas*, basada en el diálogo o los dos monólogos de Eulalia y Germán, publicada en 1974, año en que comienza la otra obra. Martín Gaité aseguró en 1979 que es “tributario de todas las cosas que se me ocurrieron al calor de ese entusiasmo que siente Eulalia al hablar con su sobrino (...) Quizá sea lo más lúcido de mi obra porque no se trata de un análisis pedante ni profesional sino que hablo de la narración oral y al mismo tiempo voy contando cosas, ejemplos narrativos de lo que digo. Es como un injerto entre ensayo y novela”. (Fernández Prieto, Celia: “Entrevista con Carmen Martín Gaité” (11 de junio de 1979), en *Anales de la Narrativa Española Contemporánea*, IV, 1979, pág. 171). Citada por Fernández Hoyos, Sonia: “Notas para un análisis de *Retahílas*”, en Redondo Goicoechea, Alicia (ed.): *Carmen Martín Gaité*, Madrid, Ediciones del Orto, 2004, pág. 150.

³ En alusión a la novela *El cuarto de atrás*, Antonio Pineda Cachero asegura que “la novela como medio de comunicación, y ahí sí coincidimos con Alemany, es un ámbito de goce en Martín Gaité gracias al poder y la libertad del lenguaje. La imaginación se hace catarsis de esa soledad que mencionábamos, y la catarsis redundante en comunicación”. Analiza la obra centrándose en el “circuito comunicativo interno

intervienen y son analizados el escritor, el lector, la obra, el contexto, la situación y el código –la lengua española–.

Antes de explicar cómo la práctica ficcional de Martín Gaité refleja su teoría literaria y cómo ambas se retroalimentan, puesto que esta influye también en su poética, conviene exponer brevemente las características esenciales de sus obras de ficción, que impregnan toda su producción y sus distintas facetas creadoras.

Así, Maria Vittoria Calvi, que destaca su originalidad y autonomía como creadora, atribuye la recepción o acogida de su obra en Italia a su “ansia comunicativa, muy fuerte en nuestros tiempos; el agudo análisis de la condición femenina, exento de resentimientos feministas; la apuesta por la libertad del individuo y la reivindicación de un ‘ritmo lento’, tan olvidado en la era del ciberespacio; la sabia mezcla entre realidad y fantasía, que convierte el llamado ‘realismo intimista’ en una mirada inédita, en una visión de lo real en la que caben el misterio, lo inexplicable, la ‘brecha en la costumbre’, lo fantástico ‘de puntillas; y, por último, la creación de un lenguaje propio, en el que se integran el símbolo, la memoria y el flujo de la oralidad, y palabras tan corrientes como ‘hilo’ o ‘ventana’ se revitalizan, dilatando la gama de sus significados”.⁴ Muchos de estos rasgos están presentes también en su producción ensayística y en las otras facetas como creadora, en las que expone su teoría literaria.

La constancia y la singularidad de la producción de Martín Gaité han sido destacadas por numerosos investigadores y críticos de su obra. Por ejemplo, John W. Kronik ha resaltado la constancia estilística personal de la

establecido en la obra literaria (Narrador –emisor–, Texto –mensaje– y Narratario –receptor–)” y teniendo en cuenta las dimensiones que poseen en la obra determinados elementos de la Teoría de Comunicación clásica, como el contexto o el medio (canal). (Pineda Cachero, Antonio: “Comunicación e intertextualidad en *El cuarto de atrás*, de Carmen Martín Gaité (1.ª parte): literatura versus propaganda”, en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, núm. 16, 2000).

⁴ Calvi, Maria Vittoria: “Carmen Martín Gaité, en busca de interlocutor italiano”, en Martinell Gifre, Emma (coord.): *Al encuentro de Carmen Martín Gaité. Homenajes y bibliografía*, Barcelona, Departamento de Filología Hispánica de la Universidad de Barcelona, 1997, pág. 55. Citada por Joaquín Aguirre Romero, en su reseña sobre Emma Martinell Gifre (coord.), *Al encuentro de Carmen Martín Gaité. Homenajes y bibliografía*, Barcelona, Departamento de Filología Hispánica, Universitat de Barcelona, 1997, en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, núm. 6.

autora, así como el poder que concede a la palabra.⁵ A su juicio, su singularidad reside también en el hecho de haber orientado “la novela documental hacia una perspectiva interior que sondea y proyecta a la persona, a la vez que registra la condición de una colectividad”.⁶ Emma Martinell Gifre destaca su constancia creativa, por ejemplo, respecto a la temática que comparten sus cuentos y novelas, así como unos rasgos de estilo propios.

Desde ‘La chica de abajo’ (1953) a *Irse de casa* (1998), presentan unos rasgos estables, que mencionamos a continuación:

- La importancia atribuida a la memoria, la capacidad de evocar el pasado de la vida propia y, al hacerlo, proporcionar una identidad.⁷
- La relevancia de la comunicación humana, pues del contacto verbal surge un intercambio que aminora el dolor, palía la soledad y estimula el contento de vivir.
- La certidumbre de que los límites de la realidad son, en ocasiones, borrosos. La certidumbre de que la ensoñación o el sueño son propios del ser humano y que constituyen caminos por los que superar esa realidad, cuando no es adversa.
- La afirmación de la persona en la búsqueda de la libertad individual, fuera de patrones, normas y convenciones, aun a costa de la soledad.
- La valoración de la infancia como una etapa en la que están intactas la capacidad de sorpresa, la urgencia egoísta de la ilusión y la espontaneidad no inhibida. Al mismo tiempo, el reconocimiento de que la vejez se alcanza con la lucidez que da el tesoro de la memoria.

⁵ Kronik, John W.: “La narrativa de Carmen Martín Gaité: escalas y contextos”, en Martinell Gifre, Emma (coord.): *Al encuentro de Carmen Martín Gaité. Homenajes y bibliografía*, Barcelona, Departamento de Filología Hispánica de la Universidad de Barcelona, 1997, pág. 36. Citado por Joaquín Aguirre Romero, en su reseña sobre Emma Martinell Gifre (coord.), *Al encuentro de Carmen Martín Gaité. Homenajes y bibliografía*, Barcelona, Departamento de Filología Hispánica, Universitat de Barcelona, 1997, en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, núm. 6.

⁶ Kronik, John W.: “La narrativa de Carmen Martín Gaité: escalas y contextos”, en Martinell Gifre, Emma (coord.): *Al encuentro de Carmen Martín Gaité. Homenajes y bibliografía*, Barcelona, Departamento de Filología Hispánica de la Universidad de Barcelona, 1997, pág. 31. Citado por Joaquín Aguirre Romero, en su reseña sobre Emma Martinell Gifre (coord.), *Al encuentro de Carmen Martín Gaité. Homenajes y bibliografía*, Barcelona, Departamento de Filología Hispánica, Universitat de Barcelona, 1997, en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, núm. 6.

⁷ José Jurado Morales considera la búsqueda de identidad personal como el eje central de la narrativa de Martín Gaité, de modo que sus personajes luchan por subsanar sus carencias, para lograr la afirmación de su identidad. “De este eje central, que es la búsqueda de la identidad personal, emergen otros temas imbricados y muy recurrentes en su narrativa: la comunicación, la libertad, la revisión del pasado, la memoria, el autoanálisis, los sueños, la fantasía, el amor, la amistad, la reivindicación de los sentimientos... Además, estos temas repercuten en la elección y configuración de los personajes y en los modos narrativos seleccionados para cada ocasión: realista, fantástico, metaliterario, intimista, autobiográfico, memorialístico, experimental, tradicional...” (*La trayectoria narrativa de Carmen Martín Gaité 1925-2000*, Madrid, Editorial Gredos, 2003, pág. 11). Por su parte, Biruté Ciplijauskaitė considera que para conseguir la identidad buscada, “se sirve de procedimientos muy diversos: sueños, visión retrospectiva de la infancia, yuxtaposición de figuras contrastantes en un juego de espejos, introducción de un *alter ego* que cumple la función de *animus*”. (Ciplijauskaitė, Biruté: *La novela femenina contemporánea (1970-1985). Hacia una tipología de la narración en primera persona*, Barcelona, Anthropos, 1988, pág. 113).

-La capacidad de idear personajes e historias, de combinar lo observado con lo vivido, y de reducirlo todo a un núcleo fundamental: la relación de la persona con los demás. Y, sobre todo, conseguir que en este punto confluyan la autora, el narrador, los personajes y el lector.⁸

Ignacio Soldevila considera que Martín Gaité se encuentra en “la gran categoría de los escritores monotemáticos”.⁹ Una idea similar mantiene Manuel Durán, quien cree que las novelas de la autora completan y amplifican el universo y los temas de sus primeras creaciones narrativas, es decir, que todas ellas forman un “libro”.¹⁰ Un concepto similar defiende Dunia Gras: “Aún antes de *El libro de la fiebre*¹¹ hasta después de *Lo raro es vivir*, Carmen Martín Gaité ha mostrado una curiosidad constante por los más diversos géneros literarios, por los que ha transitado libremente. Tempranas incursiones poéticas, artículos de prensa, ensayos sobre literatura e historia, traducciones, ediciones críticas, adaptaciones teatrales, guiones de cine y televisión, cuentos para niños –y para no tan niños– son solo variaciones de una misma obra literaria, más conocida, sin embargo, en su vertiente novelística”.¹²

Precisamente, algunos de estos rasgos temáticos de su práctica ficcional son expuestos o reivindicados en su teoría literaria, como la importancia que

⁸ Martinell Gifre, Emma: “Introducción” y “Bibliografía selecta”, en Martín Gaité, Carmen: *Cuéntame*, ed. de Emma Martinell Gifre, Madrid, Espasa Calpe, 1999, págs. 27-28.

⁹ Soldevila, Ignacio: *La novela desde 1936*, Madrid, Alhambra, 1980, pág. 240. Citado por Carlos Uxó González, “Revisión crítica de los estudios sobre la obra de Carmen Martín Gaité”, en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, núm. 8, 1998. Como se ha comentado en la primera parte de esta investigación, la propia autora reconocía una temática común en su literatura.

¹⁰ Durán, Manuel: “Carmen Martín Gaité, *Retahílas*, *El cuarto de atrás*, y el diálogo sin fin”, en *Revista Iberoamericana*, vol. XLVII, núm. 116-117, julio-diciembre de 1981, págs. 233-240). Citado por Carlos Uxó González, “Revisión crítica de los estudios sobre la obra de Carmen Martín Gaité”, en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, núm. 8, 1998; y por Cáceres Andrés Milnes: “Carmen Martín Gaité y los Cuentos completos: marginalidad e ‘inner exile’ como actitud vital”, en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, *Carmen Martín Gaité. Nuevas perspectivas*, núm. 52, enero-junio 2014, pág. 108.

¹¹ Ana María Martín Gaité, hermana de la autora, ha explicado sobre este libro: “Ha salido su primer relato, de aquella época, y demuestra algo que siempre he defendido. A ella la incluyen en el realismo costumbrista cuando, en realidad, ha ido hacia la literatura fantástica. Como gallega. (...) Yo tenía interés en publicarlo para que se viera la trayectoria de una escritora. Una trayectoria que empieza y termina igual. Empezó con *El libro de la fiebre* y acabó con *Los parentescos*. Cuando ya estaba tan grave, y me di cuenta de que no lo iba a terminar, le pregunté: ‘¿Hacia dónde vas, Carmiña?’ , porque en familia siempre la llamábamos Carmiña. Y ella me respondió: ‘Hacia la magia’. En efecto, es un relato que está en esa línea. Por eso he tenido mucha satisfacción al recuperar aquel primero que viene a confirmar mi teoría”. (Soriano, Juan Carlos: “Ana María Martín Gaité: ‘Nadie, ni siquiera yo, conoció del todo a Carmiña’” (entrevista), en *Turia Revista Cultural*, 83, 2007, pág. 268).

¹² Gras, Dunia: “*El cuarto de atrás*: intertextualidad, juego y tiempo”, en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, núm. 8, 1998.

concede a la memoria y la comunicación, la búsqueda de interlocutor,¹³ las escasas fronteras entre la realidad y el sueño, el efecto terapéutico que tiene el sueño como refugio y liberación frente a la cotidianidad, la reivindicación de la libertad personal, la valoración de la infancia como una etapa creativa y, sobre todo, la capacidad de aunar vida y literatura. Esto demuestra que su obra literaria es reflejo de su teoría sobre la escritura y la literatura, al igual que los rasgos de estilo propios de su producción literaria, como la riqueza de la lengua y la dosificación de la información y la participación del lector, características que considera fundamentales en su teoría sobre el arte de narrar y que pone en práctica en sus obras de ficción, entre otros aspectos.

En ese sentido, Emma Martinell Gifre señala como otra característica de la constancia creativa “unos rasgos de estilo que son propios de Carmen Martín Gaité, como la abundancia y originalidad de las metáforas y símiles empleados; la combinación de una lengua ‘oral’ –tanto en boca de los personajes como en la voz narradora– con una lengua exquisitamente elaborada, precisa y exuberante a la vez, y la capacidad de controlar la información que se le brinda al lector, lo cual repercute tanto en la creación de climas concretos (de sentimiento, de misterio o de irrealidad) como en la complicidad exigida del receptor, el lector”.¹⁴ Muchos de estos rasgos están también presentes en otras facetas suyas como creadora, lo que evidencia la coherencia y constancia de toda su producción. La propia autora ha destacado el papel de la oralidad en su producción: “La narración oral, que los escritores rusos han dominado como nadie, es el aspecto fundamental de mi obra. Ese ‘me parece que me estoy desviando, pero espérame que ahora vengo’, lo he aprendido en Chejov”.¹⁵

Por su parte, Elide Pittarello destaca del estilo propio de la escritora salmantina el hecho de que en ella “lo verbal y lo visual están siempre

¹³ Para Biruté Cipliauskaitė, desde el punto de vista del psicoanálisis, “su gran hallazgo ha sido la figura del interlocutor (...) su escritura es un continuo hurgar en la conciencia y el subconsciente”. (*La novela femenina contemporánea (1970-1985). Hacia una tipología de la narración en primera persona*, Barcelona, Anthropos, 1988, págs. 111-112).

¹⁴ Martinell Gifre, Emma: “Introducción” y “Bibliografía selecta”, en Martín Gaité, Carmen: *Cuéntame*, ed. de Emma Martinell Gifre, Madrid, Espasa Calpe, 1999, pág. 28.

¹⁵ Berasátegui, Blanca: “Es preferible equivocarse a callar”, en *La Razón*, 24 de julio de 2000, pág. 29. Es la reproducción de la entrevista de *El Cultural* del 21 de marzo de 1999.

enlazados y persiguen una meta en común: asir la vida y dejar huella. Hay que hacerlo con los lenguajes disponibles, pero la autora no paró de desbrozar caminos: lo demuestra en sus ficciones, lo argumenta en sus ensayos y lo confía a sus papeles privados, entre los cuales se encontraba el cuaderno *Vision of Nueva York*.¹⁶ La oralidad y la visualidad son dos de los rasgos distintivos de la producción completa de Martín Gaité, en sus distintas facetas creadoras, que se retroalimentan e influyen mutuamente.

Respecto a su trayectoria narrativa, se observa una evolución durante los cincuenta años dedicados a la creación literaria. Por ejemplo, respecto a sus cuentos, algunos críticos e investigadores de su producción consideran que reflejan un paso del testimonio al intimismo, como José Jurado Morales; otros destacan el realismo crítico como posibilidad y limitación en sus relatos, como Juan Carlos Curuchet; algunos se han centrado en el enfoque feminista o de género en temas como la soledad, el matrimonio y las relaciones paternofiliales, como Phyllis Zatlin Boeing; y otros resaltan la estética conceptual en el uso del tiempo, el espacio y la lengua, como Joan Lipman Brown.¹⁷

Por último, conviene destacar la mutua influencia entre su práctica ficcional y su teoría literaria, así como entre sus distintas facetas creadoras, que se puede rastrear en el conjunto de su producción y que es posible por el hecho de que simultaneaba constantemente la elaboración de obras de sus

¹⁶ Pittarello, Elide: "Visión de Nueva York de Carmen Martín Gaité: el ojo, la mano, la voz", en Teruel, José y Valcárcel, Carmen (eds.): *Un lugar llamado Carmen Martín Gaité*, Madrid, Ediciones Siruela, 2014, pág. 154.

¹⁷ Cáceres Milnes, Andrés: "Carmen Martín Gaité y los Cuentos completos: marginalidad e 'inner exile' como actitud vital", en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, *Carmen Martín Gaité. Nuevas perspectivas*, núm. 52, enero-junio 2014, pág. 108. Para Gonzalo Sobejano, su trayectoria narrativa iba de lo más verosímil, como *El balneario*, a lo maravilloso, como "El castillo de las tres murallas", tras lo cual, según vaticinó, no parecía improbable que la autora iluminara de nuevo la realidad menesterosa. Ignacio Soldevila Durante recuerda que este vaticinio tardó en llegar, con *Nubosidad variable*, "volviendo a la preocupación que nos parecía fundamental en su obra literaria, hasta el punto de haberla calificado de monotemática: la constante dialéctica existencial entre la búsqueda de la libertad y la acostumbrada presencia de ataduras de toda suerte sobre cuyos relejes el círculo vicioso de cada vida va rodando en una rutina sin sobresaltos. Y la imperiosa necesidad de comunicación". (Soldevila Durante, Ignacio: "Irse de casa, o el haz y el envés de una aventura emigración americana", en Redondo Goicoechea, Alicia (ed.): *Carmen Martín Gaité*, Madrid, Ediciones del Orto, 2004, pág. 199). La cita de Gonzalo Sobejano está en: "Enlaces y desenlaces en las novelas de Carmen Martín Gaité", en Servodidio, Mirella & Welles, Marcia L. (eds.): *From Fiction to Metafiction: Essays in Honor of Carmen Martín Gaité*, Lincoln (Nebraska), Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1983, pág. 223.

dos universos –el literario y el no literario–. Esto explicaría, por ejemplo, el tono narrativo y la oralidad de sus ensayos, incluso, los dedicados a la Historia.¹⁸

Una opinión similar mantiene Giovanna Fiordaliso, quien, además, destaca lo fragmentario como otro de los rasgos distintivos de su escritura. “En el caso de la copiosa producción de nuestra escritora, no debemos pensar en una contraposición entre escritura novelística y escritura ensayística: su voz, su personal manera de contar siempre están presentes en la heterogeneidad de sus páginas, en las que se mueven cachitos de su ‘yo’, sin por eso abandonarse al caos del desorden, o de la irracionalidad. La fragmentación, en cambio, es el sentido de la autenticidad y de su búsqueda más allá del canon y del orden establecido, y solo la escritura le permite ordenar lo cotidiano, reconociendo las conexiones significativas entre los acontecimientos”.¹⁹

Por su parte, Emma Martinell Gifre destaca en las obras literarias la existencia de tres voces dirigidos al lector: la visión o lo percibido, la memoria o lo recordado, y el sueño o lo imaginado. “Son tres voces que Carmen Martín Gaité combina en una amalgama genuina que, a nuestro parecer, es su rasgo más característico. Sus cuentos considerados ‘infantiles’, como *El castillo de las tres murallas*, *El pastel del diablo* o *Caperucita en Manhattan*,²⁰ contienen un

¹⁸ Ana Garriga Espino considera que el guion sobre la serie televisiva de Santa Teresa es un nexo entre estos dos universos a menudo imposibles de disociar y pone como ejemplo de la coherencia macrotextual de Martín Gaité el hecho de que la autora simultaneara esta labor con la escritura de *El cuento de nunca acabar*, entre 1973 y 1982, que se entremezcla con la elaboración de *Fragmentos de interior*, *El cuarto de atrás*, *El castillo de las tres murallas*, la versión de *Don Duardos* de Gil Vicente y la elaboración de *El conde de Guadalhorce, su época y su labor* (“Leyendo a Teresa de Jesús a través de Carmen Martín Gaité”, en Teruel, José y Valcárcel, Carmen (eds.): *Un lugar llamado Carmen Martín Gaité*, Madrid, Ediciones Siruela, 2014, págs. 197-198).

¹⁹ Fiordaliso, Giovanna: “El libro de la fiebre y los Cuadernos de todo de Carmen Martín Gaité: escritura, literatura, vida”, en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, *Carmen Martín Gaité. Nuevas perspectivas*, núm. 52, enero-junio 2014, págs. 11-12.

²⁰ Stefka Vassileva Kojouharova considera que “los títulos citados se inscriben de una forma coherente en la totalidad de sus escritos” y que relaciona con cierta tendencia en la narrativa de la Generación del Medio Siglo a la que la escritora pertenece, por ejemplo, la obra de Rafael Sánchez Ferlosio *Industrias y andanzas de Alfanhuí*, de la que, por cierto, la autora escribirá en sus textos ensayísticos. Además, considera que la narrativa infantil de Martín Gaité “representa una faceta original, singular de su creación. Pero, al mismo tiempo, los tres títulos siguen las tendencias que se detectan en el conjunto de su obra en cuanto a temas, motivos, protagonismo, problemas que se plantean”. Por ejemplo, el viaje, la creación literaria, la lectura, los sueños, la libertad, el sueño, la imaginación y el protagonismo femenino. (“Las obras para niños de Carmen Martín Gaité”, en Redondo Goicoechea, Alicia (ed.): *Carmen Martín Gaité*, Madrid, Ediciones del Orto, 2004, págs. 103-104, y 111-112).

germen de reflexiones profundas para los adultos; en sus textos ensayísticos,²¹ la reflexión de entidades abstractas se conforma a menudo sobre datos y elementos obtenidos de la realidad más cotidiana; sus estudios históricos, en concreto el retrato sobre la figura de Macanaz, adquieren la forma y el vigor de una narración novelesca; en cambio, algunas de sus novelas presentan tramas con personajes de ficción que viven y, al hacerlo, reviven lo que la autora experimentó; otros personajes parecen ser ella misma apenas camuflada. En definitiva, en los cuentos y novelas de Carmen Martín Gaité la ficción queda superada por la metaficción y el lector tiene la impresión, sobre todo al llegar al final, de haber asistido a la conformación del texto”.²²

A continuación, se explica cómo la práctica ficcional es un reflejo de sus reflexiones sobre la literatura y el arte de narrar, es decir, su teoría literaria²³ o poética, pero también cómo en algunos casos la escritura de sus obras literarias ha motivado, en parte, sus ideas teóricas sobre la ficción. En general, casi todas sus reflexiones teóricas están presentes en su creación literaria, en sus distintas obras, pero se ha hecho una selección, debido a los numerosos ejemplos existentes en sus libros.

²¹ Sonia Fernández Hoyos destaca que “la diversidad y complejidad de lo ensayístico afecta a la estructura misma de su concepción novelística, y además, supone una manifestación singular de ejercicio memorialístico frente al olvido de personajes o cuestiones decisivas, quizá de memorias y esperanzas, de incardinar el pasado con la realidad presente, quizá también de plenitud –pensemos especialmente en *El cuento de nunca acabar*, el ensayo que más ha interesado a los críticos– y de deficiencia; de explicación sobre por qué escribe y para qué o quién escribe”. (“El legado ensayístico de Carmen Martín Gaité: los ensayos históricos o la lucidez de leer la historia”, en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, *Carmen Martín Gaité. Nuevas perspectivas*, núm. 52, enero-junio 2014, pág. 113). Los ensayos también los han estudiado, por ejemplo: Sonia Fernández Hoyos (*La lucidez de leer la historia. Los ensayos históricos de Carmen Martín Gaité*, Granada, Ediciones Tragacanto, 2012; y *La algarabía de leer el mundo. Los ensayos literarios de Carmen Martín Gaité*, Granada, Ediciones Tragacanto, 2012); María del Mar Mañas Martínez (“Mis ataduras con Carmen Martín Gaité: una mirada personal a sus libros de ensayo”, en Redondo Goicoechea, Alicia (ed.): *Carmen Martín Gaité*, Madrid, Ediciones del Orto, 2004, págs. 33-52); y Constance A. Sullivan (“The Boundary-Crossing Essays of Carmen Martín Gaité”, en Boetcher Joeres, R.-E. & Mittman, E. (eds): *The Politics of the Essay: Feminist Perspectives*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1993, págs. 41-56).

²² Martinell Gifre, Emma: “Introducción”, en Martín Gaité, Carmen: *Hilo a la cometa. La visión, la memoria y el sueño* (Antología), edición de Emma Martinell Gifre, Madrid, Espasa Calpe, 1995, págs. 24-25.

²³ Una parte de la crítica sobre la obra de la autora se basa en los aspectos diferenciadores de género. Por ejemplo, Emilie L. Bergmann considera que Martín Gaité “elabora una teoría anclada en la experiencia personal, que puede ser leída como específicamente femenina”. (“Carmen Martín Gaité: la búsqueda de la madre como interlocutora”, en Redondo Goicoechea, Alicia (ed.): *Carmen Martín Gaité*, Madrid, Ediciones del Orto, 2004, pág. 61).

4.1. El concepto de la literatura

4.1.1. Literatura y vida. Ficción y realidad

Como se expone en la primera parte de esta investigación, **la literatura es sinónimo de vida**, en el sentido de que convierte en inmortal la historia narrada, como le ocurre a las obras literarias de Martín Gaité. La memoria posibilita recuperar los recuerdos, las evocaciones, de manera que se concede vida así a las personas de las que estos proceden, lo que los convierten en inmortales. Una idea que la autora refleja también en sus obras literarias y que aprendió, en parte, durante su investigación histórica sobre don Melchor de Macanaz, lo que prueba la retroalimentación entre todas las facetas creativas de la autora. “Los réditos literarios de esta incursión mía en el campo de la pesquisa histórica no tardaron en germinar, sin que yo misma me diera cuenta, y vinieron a dar como primer fruto en 1974 mi novela *Retahílas*, que tiene como argumento central el tema de la memoria y el legado de los muertos”.²⁴

En *Retahílas*, novela con la que la autora vuelve a la ficción, tras un paréntesis dedicado a la investigación y a los ensayos históricos, Eulalia recibe de su abuela, a punto de fallecer, el legado de su **memoria**²⁵ y de su vida, que comparte con su sobrino Germán. “Pocas líneas más adelante, Eulalia, ante esa anacronía y barahúnda de imágenes surgidas como fogonazos de una mente a punto de cerrar sus inventarios, se da cuenta de que necesita empezar

²⁴ Martín Gaité, Carmen: “Reflexiones sobre mi obra” e “Historia e historias”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, págs. 254-255, y pág. 364, respectivamente. De nuevo se trata de una autocita.

²⁵ Según Emma Martinell Gifre, “lo que desean los personajes de ficción de Martín Gaité es transmitir y legarnos su memoria, tanto la de las historias parciales como la de la Historia general en la que aquellas confluyen. Y eso es, en esencia, lo que la autora hace con nosotros, los lectores. La memoria amplía el conocimiento del lector, que recibe una información de la que, a lo mejor, no disponía por su edad y sus circunstancias. La memoria diluye el efecto del paso del tiempo, pues empareja lo pasado con lo presente. Al lector se le cuenta de la misma manera lo vivido en un presente ficticio que lo ocurrido en un pasado ficticio, pero, paradójicamente, real (algunos de los textos de Martín Gaité son válidas crónicas de una época). La memoria, además, borra la frontera entre lo ficticiamente real y lo presentado como irreal en la ficción narrativa”. (Martinell Gifre, Emma: “Introducción”, en Martín Gaité, Carmen: *Hilo a la cometa. La visión, la memoria y el sueño* (Antología), edición de Emma Martinell Gifre, Madrid, Espasa Calpe, 1995, pág. 23).

a fechar para estructurar el caos de las historias recibidas, lo mismo que me pasó a mí cuando murió Aldecoa y cuando me metí en archivos”.²⁶

Ella nació en el setenta y cinco, el mismo día que entró en Madrid a reinar Alfonso XII, es capricornio, no sé de qué año sería la muerte del abuelo; me decía de vez en cuando: “¿estás ahí?, no te vayas, ¿estás, verdad?”, y alargaba la mano, no me la alargaba a mí, ya lo sé, la agitaba en el vacío, tal vez como homenaje póstumo a su abuelo desde el balcón que rememoraba, pero lo cierto es que solamente al toparse con mis dedos se le rehacían los relatos que empezaban a desbaratarse y la voz se le tranquilizaba.²⁷

Prácticamente desde el principio de la obra Martín Gaité plantea, mediante un gesto simbólico, el traspaso del legado de la memoria, de un narrador a otro. “En este momento, la página 19 de la novela, ya se está operando, mediante el acto de las manos que se rozan, la cesión de poderes de un narrador a otro, el traspaso de la memoria, una transferencia al legatario, para librarse de ese peso que no permite morir en paz, a costa, eso sí, de turbar la conciencia de quien lo recibe. Al hacerse responsable del legado, Eulalia es consciente de que recibe en el mismo fardo la Historia y las historias,²⁸ revueltas y entremezcladas con los propios recuerdos que esa situación límite le obliga a revisar, provocando así la reflexión narrativa. Y acude a los tomos de una vieja revista: *La Ilustración Española y Americana*”.²⁹

Luego ya se durmió –le cuenta a su sobrino– y yo no me podía sosegar hasta que saqué esos libros y me puse a mirar las estampas pasando por alto los folletines que tanto me hicieron latir el corazón de pequeña y entresacando las noticias que antes despreciaba (...) eran como compases en el afán con que iba yo tratando de poner algo en orden, para aplacar mi insomnio, las fechas de la historia de finales de siglo, mientras situaba entre ellas otra pieza minúscula, la historia de esta casa, colocándolo todo con esmero, como cuando se vuelven a arreglar los papeles de un cajón donde

²⁶ Martín Gaité, Carmen: “Historia e historias”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 366. En estas últimas palabras la autora recuerda que, al morir su amigo, el escritor Ignacio Aldecoa, al escribir un artículo sobre él se dio cuenta de la necesidad de ordenar los recuerdos y de la constancia de que el paso del tiempo convierte las historias en Historia.

²⁷ Martín Gaité, Carmen: *Retahílas*, Barcelona, Ediciones Destino, 2000, pág. 20. La autora cita este fragmento, aunque no completo, de dicha novela en “Historia e historias”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 366.

²⁸ Este tema se explica con detalle en el epígrafe sobre literatura y tiempo.

²⁹ Martín Gaité, Carmen: “Historia e historias”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 366.

alguien ha metido la mano a la desesperada; y me dieron las seis de la mañana a vueltas con inventos, empeños y episodios de ese tiempo que sentía a punto de precipitarse hacia una vertiente inútil: acalorados debates en el Parlamento, inauguraciones de ferrocarril, inventores, pintores y poetas mirando hacia el futuro, el desastre de Cuba, el final de la tercera guerra carlista y los arcos engalanados que pusieron en la calle de Alcalá para recibir al rey, vistas de Santander, actrices y gitanos, soldados y bandidos, la mujer barbuda, Castelar, sueltos por el cuatro como una bandada de pájaros vivo, y yo con la tarea de verlos volar y recogerlos y de que ninguno se escape.³⁰

Más adelante, se escenifica el traspaso del legado de la memoria de la abuela a Eulalia, su nieta. Para transmitírselo al lector, la autora recurre a un objeto³¹ y a otro gesto, a los que carga de simbología. “De todas maneras, el compromiso definitivo con la memoria ajena tiene lugar un poco más adelante, en un pasaje del texto que, al releerlo, me ha parecido un complemento revelador de lo que conté antes acerca de mi implicación en la historia que Macanaz me legó en sus papeles. Es el momento en que la abuela, tal vez consciente de que ya ha nombrado sucesor para su memoria, se desentiende del baúl que a cada momento requería sobresaltada y lo aparta con la mano”.³²

Porque es que fíjate lo que supone que el baúl no lo quiera ya la abuela, que no lo sienta suyo, significa que me lo da, que lo tengo que sentir mío yo, porque de tu padre no voy a esperar que se interese por semejante herencia, date cuenta qué peso sentir mío, como casi lo siento, un tesoro hecho cenizas, un cofre de muertos; será cerrar los ojos ella y esos niños vestidos de marinero hijos de parentela perdida o de amistades contraídas en algún balneario, esos matrimonios desconocidos, esas jóvenes rígidas de pie con su sombrilla mirando a lo lejos con los prismáticos una parada militar, y tantos documentos amarrados con cintas que han venido perdiendo poco a poco el color, dime tú a quién le valdrán para nada, ni quién va a descifrar lo que venían siendo para ella hasta hoy por la mañana cuando los requería con urgencia, aunque nada serían ya tampoco, a no ser el terror de perderse por dejar de tenerlos. No los puedo tirar, me siento condenada a ir envejeciendo con ese espía desconcertante al flanco,

³⁰ Martín Gaité, Carmen: “Historia e historias”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 367; y Martín Gaité, Carmen: *Retahílas*, Barcelona, Ediciones Destino, 2000, págs. 20-21.

³¹ La poética de los objetos, su carácter de depositarios de la memoria y su papel en la narrativa de Martín Gaité ha sido estudiada con detalle por Emma Martinell Gifre: *El mundo de los objetos en la obra de Carmen Martín Gaité*, Cáceres, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Extremadura, 1996; y “El cuarto de atrás: un mundo de objetos”, en *Revista de Literatura*, tomo XLV, núm. 89, enero-junio de 1983, págs. 143-153, Madrid. Por ejemplo, elementos tan importantes como el espejo y la ventana.

³² Martín Gaité, Carmen: “Historia e historias”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 367.

porque es que enterrarlo con ella no puedo, compréndelo, guarda vida, aunque sea para nadie, me parecería estar enterrando a un ser a quien no se han cerrado los ojos, que al echarle tierra encima aún te mirara.³³

El legado de la memoria y su traspaso entre narradores se encuentra también en la novela *Lo raro es vivir*. “Águeda Soler, una chica que ha vivido su primera juventud dedicada al rock y a los amores tempestuosos, hace posteriormente oposiciones para obtener un puesto de archivera. En un determinado momento de la novela hace amistad con un investigador que le habla de un extraño aventurero dieciochesco, don Luis Vidal y Villalba, y de su criado, un caso que está sin estudiar y que parece bastante confuso. Pero el señor Dupont, que le pone a Águeda sobre la pista de tan confusos personajes, no se va a dedicar a desentrañar esa historia, y en cierta manera se la deja a ella como legado antes de despedirse. Y Águeda comenta:”³⁴

Total que a Vidal y Villalba lo conocí en un restaurante barato de Argüelles y le seguí la pista por mi manía de bajar al bosque, a todos los bosques, nunca se me había pasado a mí por la cabeza escribir una tesis que tuviera por telón de fondo los primeros brotes de independencia colonial en el siglo XVIII, ni creo que la escriba, pero bueno, ahí sigue coleando la historia de dos oscuros comparsas, don Luis y su criado, unas veces en tierra y otras vuelve a asomar, incompleta, una historia Guadiana como tantas que me tocan más de cerca, amalgamad con ellas.³⁵

Águeda Soler conoce al señor Dupont, un profesor universitario, dedicado a la investigación, justo en el momento en que ella logra la plaza de archivera, después de aprobar la oposición, a la que había dedicado dos años de estudio. Como Martín Gaité ha escrito y comentado en numerosas

³³ Martín Gaité, Carmen: “Historia e historias”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, págs. 367-368; y Martín Gaité, Carmen: *Retahílas*, Barcelona, Ediciones Destino, 2000, págs. 28-29. La autocita de este fragmento de la novela no está completo en *Pido la palabra*. Después de estas palabras, la autora explica que se extiende en esta cita de *Retahílas* porque “viene a cuento” y también como homenaje a la memoria de su madre, a quien le gustaba este párrafo de la novela y que comentó con la escritora su sorpresa por saber las cosas que comenta. Martín Gaité comenta que, por desgracia, años después viviría la sensación de perder un ser querido.

³⁴ Martín Gaité, Carmen: “Historia e historias”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 371.

³⁵ *Ibidem*.

ocasiones, y tal como le ocurre con sus propias investigaciones, las historias, en este caso, los legajos históricos, traen consigo otras historias.³⁶

Me acuerdo, por encima de todos, de un profesor de La Sorbona que se ocupaba del estado del clero español a finales del siglo XVIII, concretamente de un obispo de Mondoñedo, acusado de amores ilícitos. Era cuando yo acababa de ganar la oposición. Nos hicimos bastante amigos y un día me invitó a comer a un restaurante económico por Argüelles. Su mayor problema –decía– cuando consultaba un legajo era la incapacidad para interesarse solamente por una de las diferentes historias que le salían al paso entre aquel montón de papeles, limitarse a buscar lo suyo, mirar a ver si venía algo de lo suyo, ¿por qué era suyo?, ¿quién había decidido que lo fuera?; y lo sabía desde que le quitaba los cartones y las cintas al legajo, que se iba a entretener, a desviarse de la cuestión que le había traído allí por culpa de otras a las que no se resistía a echar un vistazo. En la vida le pasaba igual, resulta tan empobrecedor –decía– atenerse de forma rígida a lo que se ha elegido, descartando cualquier otra posibilidad igualmente interesante, y sin embargo hay que contar con ello, nos pasamos la vida decidiendo, por mucho que nos agobie decidir, esa es nuestra condena, la sed de infinitud chocando contra los barrotes de la jaula; suspiró, “*c’est la vie*”.³⁷

En la conversación que mantienen ambos, el señor Dupont lega a Águeda la curiosidad por investigar a Vidal y Villalba, dos personajes del siglo XVIII, época que la propia Martín Gaité investigó durante años.

A los postres, la conversación había vuelto a encauzarse por los derroteros de la investigación histórica, y fue cuando me habló de Vidal y Villalba, un total desconocido para mí. Era una lástima –dijo– que nadie se ocupara de aquella historia, le había salido enredada con los papeles del obispo de Mondoñedo y prometía encubrir muchos misterios. Por de pronto, en los interrogatorios de la cárcel, ni Vidal ni un criado suyo parecían decir palabra de verdad. A mí al principio ni siquiera me estaba interesando, ¿palabra de verdad sobre qué?, no entendía nada. Además me daba rabia que se hubiera quebrado aquel hilo de intimidad que por un momento cosió mi historia verdadera con la de quien tal vez en otra vida hubiera podido ser mi padre, y que ahora

³⁶ A Carmen Martín Gaité le ocurre lo mismo que a Águeda mientras investiga al personaje histórico don Melchor de Macanaz. Durante dicha investigación, descubre en unos legajos históricos una costumbre de la nobleza del siglo XVIII, lo que dará lugar a la investigación de su tesis doctoral y a la posterior publicación del libro *Usos amorosos del dieciocho español*. Además, la autora ha reconocido la influencia de su faceta investigadora en su creación literaria.

³⁷ Martín Gaité, Carmen: *Lo raro es vivir*, Barcelona, Anagrama, 1996, pág. 47.

cortaba meticulosamente en trocitos su melocotón en almíbar, mientras me hablaba de dos encarcelados extravagantes y borrosos.³⁸

En este diálogo, que prosigue, a continuación, Águeda decide recoger el testigo de la memoria, de la historia que le descubre el señor Dupont. Por tanto, se convertirá en la interlocutora de los dos personajes históricos, como hizo Martín Gaité en su investigación sobre don Melchor de Macanaz.

–Pero bueno, ¿por qué los cogieron?

–Ahí está la cuestión. Creo que en 1785 a Carlos III y a sus ministros se les hacían los dedos huéspedes ante cualquier conato de conjura que amenazara su autoridad en las colonias americanas. De hecho a Vidal le preguntan varias veces por el inca Tupac Amaru, el cacique de Tinta, que si lo había conocido durante su estancia en Filipinas y Perú o sabía algo de él, ya ve usted, no les bastaba con haberle infligido tres años antes una muerte tan horrible, tenían miedo a la semilla de su revolución relámpago. Con razón. Fue la primera vez que se protestó a sangre y fuego contra la dureza y la tiranía de los corregidores españoles en las colonias, como sabrá usted.

No. No lo sabía, pero ya se estaba haciendo tarde, tenía que volver a mi trabajo y los nombres de Amaru y Vidal y Villalba se me quedaron asociados para siempre. Había decidido que quería enterarme un poco mejor de aquellas historias.³⁹

La curiosidad de Águeda por la vida de estos dos personajes del siglo XVIII se convertirá en una tesis doctoral; dos años después de conocer al señor Dupont, continúa con sus pesquisas, intentando desentrañar la verdad, como le ocurriera también a la propia autora en su investigación sobre Macanaz. Así se lo cuenta Águeda por teléfono a su pareja, Tomás:

La versión que circulaba por el hilo telefónico hasta las cercanías de la Sierra de Cazorla era que estaba adelantando mucho en la redacción de mi tesis doctoral: “Un aventurero del siglo XVIII y su criado”. Los apresaron por orden de Floridablanca en 1785, venían de Londres, sospechosos de estar implicados en cierta conspiración capitaneada por algunos jesuitas expulsos con el fin de independizar Chile y Paraguay, todo muy rocambolesco, el amo se llamaba Luis Vidal y Villalba, el presunto criado Juan de Edad, portorriqueño, soltero de veintisiete años, otras veces mencionado como Juan Delage, natural de Burdeos, dice haber conocido a su amo en Curaçao y que le ha servido desde 1780, está claro que ambos mienten, sobre todo don Luis, que se

³⁸ *Ibidem*, pág. 49.

³⁹ *Ibidem*, págs. 49-50.

finge italiano aunque era catalán, pero eso se va sabiendo poco a poco; el propio gobierno de Carlos III, por soplos del conde de Aranda desde París, cree que Vidal es peligrosísimo, sospecha fomentada por él mismo, que magnificaba en conversaciones privadas sus contactos e influencias, empeñado en vivir su vida de pobre hombre como si fuera una novela de espías.⁴⁰ Lo pagó muy caro, veinte años de cárcel. Decía tener importante posesiones en La Martinica.⁴¹

Debido a los saltos en el tiempo en que está narrada la historia, el lector conoce y compone como si fuera un puzzle, ata cabos, hila el resultado de las pesquisas de la investigación que va desentrañando la protagonista de la novela de forma simultánea al discurrir de la historia de Águeda, cuya madre⁴² acaba de fallecer al inicio de la novela, al igual que el pasado de la vida de la protagonista. Su muerte hará que la protagonista se encuentre entre su propio pasado, que rememora a través de la memoria, mezclado con su presente, y el discurrir de los personajes históricos a los que está investigando.

Las concomitancias entre la investigación histórica que realiza Águeda Soler y la elaborada por Martín Gaité sobre Macanaz son evidentes en la novela, así como las semejanzas entre la historia de aquel y la de los personajes investigados en *Lo raro es vivir*. No en vano, es la propia autora la que lega a su ser de ficción su afán por la pesquisa. “Quiero aclarar que don Luis Vidal y Villalba es lo único verdadero de la novela, porque yo guardé en tiempos esos retales de su historia en un cuaderno azul, con la vaga intención

⁴⁰ Esta es una idea de Martín Gaité sobre las escasas fronteras y la mutua influencia entre literatura y vida. Incluso, sus personajes viven su vida como si fuera una novela; es un ejemplo de metaficción.

⁴¹ Martín Gaité, Carmen: *Lo raro es vivir*, Barcelona, Anagrama, 1996, pág. 44.

⁴² El tema de la madre y su relación con los hijos, sobre todo, con las hijas en la obra de Martín Gaité ha sido analizado por diversos investigadores. Así, Emilie L. Bergmann asegura: “La trayectoria novelística y ensayística de Martín Gaité representa un proceso de acercamiento entre madres e hijas como subjetividades recíprocas y autónomas en diálogo (...) tal como se presenta entre 1987 y 1996 se esbozaba esta recuperación de la figura maternal y la posibilidad de diálogo entre madres e hijas (...) las madres e hijas artistas se tornan imprescindibles. Como ejemplo puede citarse la madre de Águeda en *Lo raro es vivir* (1994), cuya vocación plástica hace sentir excluida a la hija, quien, a su vez, intenta conciliar con su papel de madre y archivista. La aceptación de la relación ambivalente con su madre queda gráficamente resumida en la aceptación, por parte de la hija, de una pintura creada por la madre”. (Bergmann, Emilie L.: “Carmen Martín Gaité: la búsqueda de la madre como interlocutora”, en Redondo Goicoechea, Alicia (ed.): *Carmen Martín Gaité*, Madrid, Ediciones del Orto, 2004, pág. 54). Podría decirse también que esta aceptación comienza cuando decide presentarse ante el abuelo disfrazada de su madre muerta. Y también cuando acepta, al final de la novela, el papel de ser madre.

de aprovecharlos algún día para un trabajo erudito. Se los pasé a Águeda Soler, disfrazada de don Ambroise Dupont”.⁴³

Como otros personajes de la narrativa de Martín Gaité, Águeda Soler, la protagonista de la novela titulada *Lo raro es vivir*, evoca y revive el pasado, a través de los recuerdos y los sueños, mediante la memoria, a partir de un momento del presente, por ejemplo, su encuentro en la Gran Vía con una estatua viviente, vestida de diablo, personaje en el que parece reconocer a un antiguo amor. Este episodio le da ocasión para revivir y enhebrar los sueños: “mi cuerpo se iba desentumeciendo y los recuerdos abejeaban en tropel,⁴⁴ como si quisieran salir todos al mismo tiempo por una abertura demasiado estrecha. Se movían y me movían a mí por dentro, sentía la trepidación. Y era vivir de nuevo, reenhebrar los sueños enterrados. Y la pizarra del pasado volvía a cuajarse de signos de tiza”.⁴⁵ La autora pone en boca de Águeda sus propias ideas sobre el papel de la memoria y las escasas fronteras entre los sueños y la realidad, el pasado y el presente.

Entraba de la terraza a la alcoba en penumbra y me quedaba de pie ante el espejo,⁴⁶ “¿dónde?”, y mirar mi silueta enmarcada por el resplandor de las azoteas concedía una garantía fantasmal a aquel gesto de niña curiosa revivido a través de la copia de quien me transmitió una escena protagonizada por mí, archivada con los propios recuerdos como si la hubiera visto, junto a los préstamos, testimonios y versiones laterales que aportan argamasa al pleito de vivir; así, a base de fragmentos dispares, se fragua la memoria y se va recomponiendo el destino. Parece ser que “¿dónde?” es la primera pregunta que formulé yo, la primera palabra con sentido que dije, “muy clarito, cargando el acento en la o y con mucho apuro, como si se te fuera la vida en saberlo, porque además no preguntabas por un dónde concreto, mirando a todos lados, eras tan cómica, parecía una investigación del mundo en general”.⁴⁷

⁴³ Martín Gaité, Carmen: “Historia e historias”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 372. Esta cita es una muestra del taller de la escritora y su forma de trabajar, ya que solía anotar en sus cuadernos sus ideas, comentarios y fragmentos de sus obras, que usaba en sus diferentes libros. Igual hizo con el material de sus investigaciones sobre Macanaz que no utilizó en dicho ensayo, pero sí originó los *Usos amorosos del dieciocho en España*. Dos de los personajes que encontró en su investigación sobre Macanaz le sirvieron para la novela *Lo raro es vivir*.

⁴⁴ Estas últimas palabras reflejan el dominio de la lengua y del lenguaje literario de la autora.

⁴⁵ Martín Gaité, Carmen: *Lo raro es vivir*, Barcelona, Anagrama, 1996, pág. 135.

⁴⁶ El espejo es uno de los elementos frecuentes de la autora en el conjunto de su producción.

⁴⁷ Martín Gaité, Carmen: *Lo raro es vivir*, Barcelona, Anagrama, 1996, pág. 58.

El fallecimiento de su madre es el punto de inflexión para que Águeda Soler vaya reconstruyendo y recomponiendo su propia identidad, su presente y su futuro,⁴⁸ como si fuera un puzzle, a base de la mezcla de sus recuerdos del pasado, que revive mediante su memoria, sus sueños, sus lecturas literarias, su afición por el cine y la investigación histórica que está llevando a cabo.

Las voces del pasado trepan por la espalda a manera de viento súbito. Somos como una montaña cuya vertiente delantera, más feraz pero más vulnerable, está defendida por fortificaciones y poblada de huertas, casas, paseos y almacenes; allí se aprende lo conocido, se teme por lo desconocido y la vida se rige por leyes que zurcen lo uno con lo otro; en la parte de atrás nadie repara, es más difícil acceder a ella desde el valle –según rezan los mapas–, casi nunca da el sol y la vegetación es escasa. Acabamos por olvidarnos de que existe. Y, sin embargo, por esa grupa atacan de improviso las fantasmales huestes del pasado, apenas perceptibles, tan solo una cosquilla. Aquí delante no han llegado nunca, no pueden hacerme daño –decimos a notar los tenues síntomas–, ni siquiera merecen atención, como llegan se van por el mismo camino. Pero nos protegemos el vientre y el pecho con los brazos, cerramos los ojos y aguzamos el oído con la respiración en suspenso. Suelen aprovechar los tramos de descuido que preceden al sueño o lo convocan, cuando ya hemos desembarazado de trastos y envases vacíos nuestra buhardilla; en eso no quiero pensar, en eso tampoco, en eso tampoco, y es como ir pulsando botones y desenchufando clavijas para que dejen de zumbiar todas las máquinas. Entonces se percibe el sutil traqueteo por la

⁴⁸ En este sentido, María del Mar Mañas Martínez considera que esta novela es “el relato como viaje, el viaje de Águeda Soler en pos de su autodescubrimiento” y considera que se trata de un viaje iniciático, que se articula en torno a tres conceptos: metáforas, mentiras y maternidad(es). (“Tirando del hilo en *Lo raro es vivir*: metáforas, mentiras y maternidad(es)”, en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, *Carmen Martín Gaité. Nuevas perspectivas*, núm. 52, enero-junio 2014, págs. 80-81). María Castrejón Sánchez también califica de viaje interior el emprendido por la protagonista de *Lo raro es vivir*, que imprime un carácter circular a la historia: “Podríamos hablar, en cierto modo, de un relato circular, aunque ese círculo se trate de un viaje, un recorrido interior que nos devuelve a la protagonista transformada en otra tanto física, disfrazada de su propia madre, como mentalmente. Siendo la otra, como en un espejo manipulado, es capaz de escuchar sus palabras y de confirmarse en ellas”. (Castrejón Sánchez, María: “*Lo raro es vivir*”, en Redondo Goicoechea, Alicia (ed.): *Carmen Martín Gaité*, Madrid, Ediciones del Orto, 2004, pág. 187). De viaje hacia el interior también habla Dunia Gras, en alusión a *El cuarto de atrás*: “la acción propiamente dicha es mínima, puesto que en el fondo se trata de un análisis introspectivo, de un viaje al interior de ella en busca de su pasado”. En ese sentido, “el relato es una forma de exorcismo y una especie de anagnórisis (o reconocimiento), puesto que re-construye la memoria: trata de encontrar un puente que la comunique con el pasado, o mejor, con su pasado único, intransferible y personal”. Hay numerosas referencias culturales, personajes familiares y referencias habituales como el juego infantil del escondite inglés. “El tiempo muestra una simbología mágica”. (Gras, Dunia: “*El cuarto de atrás*: intertextualidad, juego y tiempo”, en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, núm. 8, 1998). Antonio Pineda Cachero también alude a que en *El cuarto de atrás* “la memoria deviene escritura, y la escritura puede leerse (siguiendo a Cortázar) como un exorcismo o expulsión de demonios internos (nunca mejor dicho, si pensamos en el hombre de negro), que son objetivados mediante el acto creador para desdoblarse en un juego de *alter egos* y criaturas interiores”. (“Comunicación e intertextualidad en *El cuarto de atrás*, de Carmen Martín Gaité (2.ª parte): de lo (neo)fantástico al Caos”, en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, núm. 17, 2001).

espina dorsal, no es nada. Pero ahí sigue. ¿Qué dicen esas voces? Borear la pregunta es ceder al peligro. ¿Quién está hablando? ¿Desde dónde? Se diría que desde una boca tan pegada a nuestra piel que el mismo aliento entrecortado ahoga las palabras que pronuncia. Pero también desde lejos, y esa mezcla de lejos y cerca mete droga en la sangre. Ecos que trastornan y excitan, que en vano se procuran ahuyentar, dime más, no oigo bien, ¿quién eres?, ven más cerca.⁴⁹

Águeda va recomponiendo su identidad y anclándose al presente, a partir del fallecimiento de su madre, lo que remueve y revuelve su interior, y desencadena su lucha por la armonía entre el presente y el pasado. Un fallecimiento que aún no le ha comunicado a su abuelo paterno, aunque ya han transcurrido varias semanas. La recomposición de su interior y de los acontecimientos de esos días se evidencia en el vocabulario típico de Martín Gaité que hace referencia a las metáforas alusivas a la labor de la costura y a los espejos, que evocan la labor de construcción de lo fragmentario,⁵⁰ característica esta de la vida: hilar, hilo, enhebrar, aguja, coser, tejer...

Los días que siguieron están enhebrados en mi recuerdo por la perentoria necesidad de continuar aquella historia, aunque presumía que la aguja para coserla no iba a

⁴⁹ Martín Gaité, Carmen: *Lo raro es vivir*, Barcelona, Anagrama, 1996, págs. 115-116. En esta cita se utiliza el verbo zurcir, que alude a la metáfora habitual de la autora sobre la costura.

⁵⁰ En este sentido, Anne Paoli acertadamente considera que la relación entre el espejo y el personaje "va evolucionando al ritmo de las novelas que publica la autora, desde *El balneario* hasta *La Reina de las Nieves*. Al 'yo' del protagonista, o protagonista-narrador, que se refleja en el espejo, se le va añadiendo la noción de fragmentación del personaje en la imagen que le devuelve el espejo en que se mira (...) esta imagen fragmentada y desmultiplicada, que el personaje percibe de sí mismo, simboliza los trocitos, los 'cachitos' de su vida pasada. En las últimas novelas de Carmen Martín Gaité, el protagonista, siguiendo el ejemplo de Kay, el héroe de Andersen, intentará reconstituir este espejo roto, que tiene forma de 'puzle'. Una vez alcanzada su meta, podrá volver a encontrar su imagen, ya completa, en el espejo recompuesto" (...) El espejo estalla del todo con *Nubosidad variable* y *La Reina de las Nieves*, del mismo modo que las estructuras que forman la armazón de dichas novelas. Para los personajes-narradores-escritores, se trata pues de recomponer el espejo que, a la vez, les permitirá definirse a sí mismos; mientras tanto la autora se divierte reconstruyendo el 'puzle' estructural de ambas obras". ("Mirada sobre la relación entre espejo y personaje en algunas obras de Carmen Martín Gaité", en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, núm. 8, 1998). De opinión similar es Liesbeth de Bleeker, quien considera que la búsqueda de identidad y de interlocutor evolucionaron a un ritmo similar que el motivo del espejo, presente en el conjunto de su producción literaria y ensayística: "la importancia del espejo no solo se declaró desde el principio, pero además la autora siguió renovando el motivo, asociándolo con nuevos temas o desarrollando técnicas que ya había anunciado antes". ("Viaje a través del azogue: *El cuarto de atrás* de Carmen Martín Gaité", en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, núm. 32, 2006). En este artículo analiza el espejo como vehículo narrativo (para describir de forma realista algunos espacios, mostrar lo que no se vería sin él, caracterizar a los personajes y reflejar su evolución emocional, como en *La Reina de las Nieves*, la analepsis o recuperación del pasado y la mirada oblicua para crear ambientes irreales u oníricos y distorsionar la realidad), elemento estructural (la estructura especular de *El cuarto de atrás* y *Nubosidad variable*, su uso en momentos clave para guiar al lector y el espejo fragmentado, por ejemplo, tanto en el protagonista, que recompone su pasado, como en la estructura de *La Reina de las Nieves*, presentada como un rompecabezas o espejo roto que el lector debe recomponer) y los buenos espejos.

manejarla yo. Pero mis nudos interiores me impedían desentenderme de una rumia de decisiones que brotaban a mi pesar y se deshojaban continuamente apenas formulada. Me ha pasado muchas veces, en época de nudos, no ser capaz de reconocer luego que se han deshecho sin intervenir yo. No funciona la experiencia de una vez para otra, al contrario, se vuelve avestruz. Recuerdo haber dicho al cabo de los días, consciente de que las aguas han vuelto a su cauce: “¡Con lo fácil que era!”, y haber renegado de la pasada obcecación, pero cuando esta se reproduce tejiendo sus ramificaciones alrededor de un nuevo asunto sigo pensando que darle vueltas sirve para algo. Además el asunto del abuelo afectaba a otros muchos, y yo había querido ignorarlo cuando consideré un simple trámite —equivocado o no, pero exento de peligro— coger el coche para ir a visitarlo aquel treinta de junio. Ya a la mañana siguiente era imposible ignorar el desencadenamiento de aguas residuales que se propagaban por otros terrenos no tan fáciles de describir ni de acotar.⁵¹

Los recuerdos de la protagonista se entremezclan e invaden su tiempo presente;⁵² ella reivindica que hay que tratar a aquellos con mimo y esmero para lograr los réditos esperados, al igual que ocurre con la literatura.

Para visitar un recuerdo conviene —según creencia bastante extendida— haberlo cultivado antes. Hay gente que dedica mucho tiempo y esmero a ese cultivo, igual que a abrillantar las letras doradas de la lápida que encierra a sus muertos, pensando que si no lo hace de un modo continuado y metódico, ya ni nombre tendrán los que murieron. No sé, son puntos de vista, cuentas que no a todo el mundo le salen igual. Por lo menos en los relatos de terror la aparición sobrecogedora o el eco de un nombre persiguen casi siempre a los que han renegado de esas sombras y huyen de un pasado que intempestivamente les echa zarpa. Hay quien no se fía de la literatura, claro, pero yo lo veo una equivocación.

Las personas que, copiando a Edith Piaff, alardeamos de haber encendido el fuego⁵³ de la supervivencia con nuestros recuerdos y de considerarlos inocuas pavesas, salimos chamuscadas un día y otro también, tan torpes en piromanía como en ese

⁵¹ Martín Gaité, Carmen: *Lo raro es vivir*, Barcelona, Anagrama, 1996, pág. 25.

⁵² En este sentido, “en los textos de Carmen Martín Gaité lo recordado es tan vívido como lo experimentado en cada momento. Es un hecho muy característico de sus textos: la memoria no resulta un lastre que tire del personaje y lo envuelva en una nebulosa del pasado, sino que se convierte en una presencia que lo acompaña. No es solo el personaje anciano el que tiene memoria y recuerda; todos los personajes son ellos mismos junto con lo que llevan vívido (...) La memoria estimula la comunicación entre los personajes”. (Martinell Gifre, Emma: “La memoria”, en Martín Gaité, Carmen: *Hilo a la cometa. La visión, la memoria y el sueño* (Antología), edición de Emma Martinell Gifre, Madrid, Espasa Calpe, 1995, pág. 113). La autora también destaca la importancia de la memoria para las protagonistas de *Nubosidad variable*, Leonardo de *La Reina de las Nieves* y David Fuente de *Ritmo lento*.

⁵³ La autora menciona el fuego al referirse a la conversación, por ejemplo, en *Retahílas*, y al cultivo de la memoria, como en esta cita de *Lo raro es vivir*. También está presente en sus reflexiones sobre el quehacer literario.

cultivo de la memoria, que se encabrita contra quien lo ejerce clandestinamente y usando técnicas chapuceras. Da igual. El tiempo, que es como la lluvia, cae implacable sobre todos los huertos, y siempre lleva la sazón de que algo asome. Hasta en la fachada de una iglesia románica sin culto ya, atrancada con cerrojo, hemos visto crecer algún arbolito entre la juntura de sus piedras, y vaya usted a saber de dónde sale o a quién conmemora. Pero está allí.⁵⁴

Esta reflexión de Águeda Soler sobre la importancia de cultivar con esmero la memoria refleja la importancia que Martín Gaité concedía a este aspecto en su teoría literaria; no en vano es el origen del material narrativo para los escritores en el proceso de creación literaria.

A diferencia de lo que ocurre con otras siembras, estas semillas del recuerdo pasan largas temporadas vagando por el aire, y las oímos zumbear a manera de insectos, un rumor de mal presagio para el fugitivo. De vez en cuando se apresa alguna y volvemos a dejarla volar, casi espantándola, pero ya nuestros sentidos alerta no pueden por menos de espiar su rumbo hasta verla perder altura y posarse. Acudimos entonces, aunque sea a hurtadillas, a echar abono en la tierra de secano que eligió al azar para su breve descanso, marcamos el sitio con una señal, abrigando la esperanza de que se aficione a tomarlo por suyo y retorne allí a echar raíces. Y si no vuelve, mal asunto; ha caído una helada sobre los almendros que empezaban a florecer, así lo percibimos; nos estamos convirtiendo, lo aceptemos o no, en hortelanos de ese recuerdo.

Bueno, es todo muy raro. Y la culpa la tienen las metáforas. Que cuando me cogen por banda hacen de mí lo que quieren, veo lo que no hay y no veo lo que hay. Puede que tenga razón Magda cuando dice que yo debía dedicarme a escribir versos. A veces forzamos un vocabulario inexistente y otras nos resistimos a atender la llamada de las musas.⁵⁵

En sus conversaciones con otros personajes, sobre todo, con su amiga y compañera de trabajo Magda, el interior de Águeda se remueve: “Hablando contigo se me han revuelto muchas cosas por dentro, le dije, no te lo tomes a mal, pero prefiero volver a casa andando, me hace falta un paseo yo sola”.⁵⁶ Gracias a las conversaciones con los otros, la protagonista ata cabos sobre su propia vida y así se lo dice a su amiga: “Ya, es que en cuanto te pones a atar

⁵⁴ Martín Gaité, Carmen: *Lo raro es vivir*, Barcelona, Anagrama, 1996, pág. 155.

⁵⁵ *Ibidem*, págs. 155-156. En el último párrafo de esta cita se encuentran varias ideas de la autora sobre la importancia de cuidar la palabra y acerca de la escritura. Como Martín Gaité, Águeda no solo investiga y escribe un ensayo histórico, sino que, además, tiene tendencia a la literatura y a la creación literaria.

⁵⁶ *Ibidem*, pág. 157.

cabos, cada uno tenemos nuestra propia novela enquistada por ahí dentro. Hasta que no se la cuentas a otro no lo sabes. En eso consiste”.⁵⁷ Poco a poco el interior de Águeda se va transformando; de hecho, otros personajes advierten la transformación que está sufriendo. La primera que advierte este cambio es su amiga y compañera de trabajo.

A la mañana siguiente, a pesar de que no había dormido ni tres horas, me notaba capaz de acrobacias mentales arriesgadas, y tan a gusto conmigo misma y con el mundo en general que me debía salir a la cara, porque se dio cuenta Magda en cuanto llegó y me vio sentada en las escaleras del archivo, esperando a que abrieran. Se extrañó de que hubiera madrugado tanto. Pero sobre todo del aspecto tan joven que tenía, mirándome de lejos había llegado a dudar incluso de que fuera yo –dijo, mientras me inspeccionaba detalladamente como buscando alguna causa visible de aquella transformación.

–¿Te has cortado el pelo?

–¿El pelo? No.

–Pues pareces otra, chica. No sé, algo te ha pasado.

–Bueno, anoche hice las paces con una amiga. Pensándolo bien, ha sido una especie de limpieza de cutis, sí.

–Ya decía yo. Después de todo, el alma y el cuerpo viven separados por un tabique, y lo mejor es que se llevan como buenos vecinos.⁵⁸

También aprecia esta transformación el médico que atiende al abuelo Basilio; lo hace en el mismo capítulo, el último de la novela, que será decisivo en el desenlace final que se narra en el epílogo, ya que en estas páginas el abuelo, justo antes de fallecer, lega a su nieta, Águeda, su memoria y sus recuerdos, que serán la clave para la comprensión de las dificultades de los parentescos familiares y, en concreto, la relación con su madre.

–No parece usted la misma de hace una semana –dijo–, permítame que la felicite.

Bajé los ojos.

–Claro, me he disfrazado de mi madre.

–Se equivoca si cree que me refiero a eso. No se ha disfrazado usted de nada. Todo lo contrario. Ni siquiera me refiero a que me parezca usted más o menos guapa que el otro día. Es que de pronto me encuentro ante alguien que no se esconde, que va al

⁵⁷ *Ibidem*, pág. 208.

⁵⁸ *Ibidem*, pág. 207.

bulto de las cosas, ante una persona de verdad. Y sé que ella se alegraría de estaría viendo así, como yo la veo.⁵⁹

En el desenlace final de la novela, Águeda logra superar las dificultades en su vida personal y avanza hacia el futuro. De hecho, la relación personal con Tomás no solo continúa, sino que se ha consolidado, ya que han sido, incluso, papás de una niña, Cecilia. Para llegar a ese desenlace final, antes la protagonista se ha refugiado en sus recuerdos, que, como la palabra y la literatura, se ramifican unos en otros, en un viaje y una aventura por el pasado, cuya evocación mantiene con vida a su madre, ya fallecida, con cuyo recuerdo se reconcilia.⁶⁰

Los recuerdos se ramifican en inesperada profusión, son como los vericuetos⁶¹ de un viaje no programado, difícil resistirse a la tentación de explorarlos, pero más difícil todavía no perderse y volver al cauce que los une y del cual han brotado. Ese control de la aventura es un privilegio poco frecuente, y yo aquella tarde, después de mi conversación con Magda, lo estaba logrando. Repasaba los tiempos, como visitando los distintos niveles de un amplio invernadero para vigilar el efecto del clima sobre cada una de las plantas. El clima era mi madre, sol que vuelve a salir entre las nubes, y el invernadero era mi casa, la de Tomás y mía, nuestra casa. O también podía verse al revés, ella la flor de invernadero que necesita de mi calor, de que yo la evoque para mantenerse en vida. Se me ocurrieron muchas metáforas y saltaban unas encima de otras, mientras esperaba, tumbada en la cama, a que fueran las diez para telefonar a Cazorla, una espera grata y entretenida sin altibajos de tensión.

Los recuerdos giraban en torno a cierto retrato escondido en aquella misma casa, pero el hecho de estarlos convocando desde un recinto con el que me había congradado los despojaba de todo veneno, adquirían nostalgia de blues, no en vano procedían de una pintura donde predominan los azules.⁶²

Son evidentes las escasas fronteras entre la realidad y el sueño, el pasado de su vida y la investigación histórica que está desentrañando Águeda. En un momento de la novela, comenta a otro de los personajes con los que

⁵⁹ *Ibidem*, pág. 216.

⁶⁰ *Ibidem*, pág. 167.

⁶¹ La evolución de Águeda respecto a la relación con su madre y a la maternidad lo ha estudiado, por ejemplo, María del Mar Mañas Martínez: "Tirando del hilo en *Lo raro es vivir*: metáforas, mentiras y maternidad(es)", en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, Carmen Martín Gaité. *Nuevas perspectivas*, núm. 52, enero-junio 2014, págs. 86-90.

⁶² Martín Gaité, Carmen: *Lo raro es vivir*, Barcelona, Anagrama, 1996, pág. 167.

conversa: “Pues no sé, me refiero un poco en general a todo, a cómo se me enreda dentro de la cabeza lo que me va pasando a cada momento con lo que me pasó antes, y con historias ajenas de vivos, de muertos, de aparecidos, con escenas de cine, todo revuelto y arrugado, total que dices: No vale la pena de separar unas cosas de otras, ¿para qué? Y esta pesquisa, con lo que me apasiona seguirla algunas veces, que tú lo sabes, otras no puedo con ella, don Luis es un tumor que se me agarra por ahí dentro, tengo que dejar de pensar en él, ¿entiendes?, porque se me mueve a brincos por el intestino y noto como si estuviera desgarrando otras vísceras”.⁶³

Respecto a la memoria y a los recuerdos de los personajes en las obras literarias de la autora, “la construcción del texto es hasta tal punto ‘sabia’ que cuando el lector ve proyectarse ante él el fruto de la memoria de los personajes, a menudo advierte que lo recordado pudo ser vivido como soñado. Se da cuenta de que no es una memoria atenazada y férrea, sino una dúctil memoria. Es en este momento cuando se cierra el ciclo comunicativo, cuando el lector acepta el reto de tomar como propia la memoria del narrador y de los personajes. Posiblemente el reto de cargar con la memoria de Carmen Martín Gaité”, asegura Emma Martinell Gifre.⁶⁴

Las escasas fronteras entre la literatura y la vida, el sueño y la realidad,⁶⁵ y la mutua influencia entre ambas son dos de las ideas más

⁶³ *Ibidem*, pág. 145.

⁶⁴ Martinell Gifre, Emma: “Introducción”, en Martín Gaité, Carmen: *Hilo a la cometa. La visión, la memoria y el sueño*, edición de Emma Martinell Gifre, Madrid, Espasa Calpe, 1995, págs. 114-115.

⁶⁵ Según María Coronada Carrillo Romero, “en la obra de Carmen Martín Gaité, el concepto de ‘realidad’ o de lo ‘real’ es una noción muy amplia, que abarca los sueños, los recuerdos transformados por el paso del tiempo, la imaginación y la literatura. Sería, en este sentido, un concepto ampliamente relacionado con el Surrealismo en su significado etimológico, pues para los personajes de Carmen Martín Gaité existe una ‘realidad’ encima de la que percibimos con los sentidos. No hay, por tanto, una separación tajante entre lo que normalmente entendemos por realidad y ficción, sino que se trata de ámbitos que se interpelan continuamente. Podemos decir que, posiblemente, ningún rasgo defina mejor a los personajes de Carmen Martín Gaité como el hecho de que son seres a medio camino entre la realidad y la ficción, que se elevan por encima de la realidad más inmediata. El resto de sus características, tales como su afición por la literatura, sus dotes por la fabulación, su tendencia a la imaginación y su facilidad para la conversación y la escritura, no son más que manifestaciones concretas, a modo de ramificaciones, de este rasgo general que los caracteriza de una manera muy peculiar y muy uniforme dentro del panorama de la narrativa española contemporánea. Los personajes de Carmen Martín Gaité se mueven siempre en la incertidumbre y la inseguridad de las diferencias que existen entre lo real y lo soñado, entre la verdad y la mentira; contemplan la realidad desde una perspectiva escéptica y distanciada, y vierten sobre ella una mirada surrealista que está teñida por su visión del mundo y del ser humano como elementos cambiantes y en perpetua transformación. La expresión verbal de esta percepción de la realidad hace que el lector se

importantes de la teoría literaria de Martín Gaité y están presentes también en sus obras de ficción. La idea de la influencia de la literatura en la vida, mediante la creación de modelos y patrones de comportamiento se halla, por ejemplo, en la novela *El cuarto de atrás*. La protagonista, en su conversación con el misterioso hombre de negro, dice, en referencia al amor: “lo que importa es tener en cuenta los modelos literarios que influyen en las conductas, ¿no?, no tiene más que echar una mirada a la literatura universal, no encontrará una sola obra donde los grandes amores no se asienten sobre la carencia de satisfacciones reales”.⁶⁶ Como se ha visto en la primera parte de esta investigación, la autora dedicó varios artículos a la relación entre literatura y amor, y, entre otros aspectos, a la influencia de los modelos literarios sobre este asunto en la vida y en la concepción de la mujer.

Sofía Montalvo, personaje de la novela *Nubosidad variable*, reconoce también la influencia de los patrones literarios sobre el concepto del amor y las relaciones amorosas, antes de conversar por primera vez con un chico en una fiesta de juventud.

Lo importante era hacer acopio de serenidad y saborear aquella excitación tan grande ante la idea de contestar ‘quiero’ a cualquier invitación o desafío. Se avecinaba un juego inédito, aunque muy antiguo también, el gran juego apasionante del que todo el mundo tiene referencias y que hasta entonces yo solo había disfrutado a través de las que me llegaban del cine y los libros. Mariana opinaba que me estaba envenenando con tantas historias de amor literarias y que aquellas pistas falaces de las novelas y del cine me iban a despistar cuando intentara aplicarlas a mi propia historia.⁶⁷

(...) Me temblaban un poco las manos. Comprendí que tenía que estar alerta, sin que se notara, a la frase que aquel joven, digno de ser amado como Calisto o Romeo, podía pronunciar intempestivamente, hasta incluso de espaldas, golpe traicionero que haría la réplica más arriesgada.⁶⁸

encuentre ante un discurso plagado de figuras estilísticas, tales como la metáfora, la personificación y el símil”. (*La visión de lo real en la obra de Carmen Martín Gaité*, Granada, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Extremadura, 2010, pág. 253).

⁶⁶ Martín Gaité, Carmen: *Traer a cuento*, edición de Julián Moreiro y coordinación de Amparo Medina-Bocos y Esperanza Ortega, León, Edilesa (Junta de Castilla y León), Colección Vuelapluma, 2002, pág. 82.

⁶⁷ Esta idea se encuentra desarrollada en la primera parte de esta tesis, en el epígrafe 2.1.

⁶⁸ Martín Gaité, Carmen: *Traer a cuento*, edición de Julián Moreiro y coordinación de Amparo Medina-Bocos y Esperanza Ortega, León, Edilesa (Junta de Castilla y León), Colección Vuelapluma, 2002, págs. 93-94.

Justo antes del inminente encuentro con el chico de la fiesta, Sofía Montalvo, que es imaginativa y aficionada a la literatura y a la escritura, recurre a la ficción y a sus ensoñaciones infantiles para hacer frente a este momento de su vida, en el que necesita inspiración. Vida y literatura se entremezclan.⁶⁹

Así que me puse ya descaradamente en posición horizontal, y como vi que estaba a punto de caer la noche, decidí invocar a un viejo amigo que apadrinaba siempre mis relatos y ensoñaciones: el duendecillo Noc. Crucé las manos sobre el regazo, y con los ojos cerrados le pedí sabiduría para tantear el enigma y audacia para suplantar su poder de fascinación. Le pedí que encendiera en el chico rubio la sorpresa y la sed por escuchar mis fantasías solitarias, todos mis cuentos descabalados que se pudrían para nadie, gracia para coser esas historias rotas y acierto para entender que él me las exigía, paciencia para esperar la señal, oh Noc. Le pedí que me inflamara con su numen para vestir de oro mis palabras y verlas reflejadas en los ojos ansiosos que aún no me habían mirado; suéltame la lengua, oh Noc, le pedí, pero también refrénamela, como hiciste con Sherezade, márcame a tiempo las pausas para que siempre quede algo por contar y por escuchar, mañana sigo, mañana vuelvo, amén, oh Noc, amén. (...) Y Noc, el dioscecillo que presidió siempre mis cuentos nocturnos inventados para Mariana, sonreía burlón y revoloteaba por encima de mí con sus orejas puntiagudas. (...) En el piso de arriba empezó a sonar “Rien de rien” en la voz de Edith Piaff. Música francesa, naturalmente. Mi madrina no iba a descuidar ese detalle. Muy bonito como banda sonora de película. Y también quedaba muy de película que la chica de rojo sonriera en plan un poco soñador con los párpados abatidos, mientras seguía como en un rezo las palabras de la canción.⁷⁰

La mutua influencia y la mezcla entre sueño y realidad, literatura y vida, está presente en la narrativa de la autora en otras obras. “Los personajes de Carmen Martín Gaité viven en clave literaria; su percepción e interpretación del

⁶⁹ Las escasas fronteras entre la literatura y la vida, y su mutua influencia, están presentes en otros pasajes de *Nubosidad variable*. Por ejemplo: “Te limitas a contar una cosa detrás de otra, sin buscarle tres pies al gato, como si todo perteneciera al mismo reino, la vida corriente y los prodigios, la señora Acosta y las hermanas Brontë, lo irreal y lo tangible” y “Las fantasías y la lógica tienen que ir siempre juntas, siempre de la mano”. Citados por Gustrán Loscos, Ana: “La huella del cine en *Nubosidad variable*”, en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, *Carmen Martín Gaité. Nuevas perspectivas*, núm. 52, enero-junio 2014, pág. 162. Por cierto, en la primera cita está la idea de la autora de poner orden al caos en la narración y la escritura (“contar una cosa detrás de otra”).

⁷⁰ Martín Gaité, Carmen: *Traer a cuento*, edición de Julián Moreiro y coordinación de Amparo Medina-Bocos y Esperanza Ortega, León, Edilesa (Junta de Castilla y León), Colección Vuelapluma, 2002, págs. 94-95. En esta cita están presentes también la inspiración y la condición de escritor o narrador de historias. Por ese motivo, se mencionan el hada madrina y un duende protector, y por eso Sofía se imagina como protagonista de un cuento o de una película. “Numen” significa inspiración, tema expuesto en el epígrafe dedicado a la escritura y al proceso de escribir.

mundo, tanto de la realidad exterior como de su realidad más íntima y subjetiva, están claramente mediatizadas por la literatura. Lo literario es la clave que determina la percepción que los personajes tienen del mundo cotidiano, pero también de la conciencia que los personajes tienen de sí mismos, de su propia identidad, de sus sentimientos y acciones. Es decir, el 'modelo de mundo' que poseen los personajes de Carmen Martín Gaité está fundamentalmente determinado por la literatura. Esto es así porque tanto la autora como sus personajes creen firmemente en la validez de lo literario, y por ende de lo ficticio, para explicar la realidad. La literatura, entendida de esta manera, aparece, a nuestro modo de ver, vivificada, llena de significado y portadora de sentido para la vida de los personajes", ⁷¹ asegura con acierto María Coronada Carrillo Romero.

Así, las escasas fronteras entre literatura y vida, sueño y realidad, que es una de las ideas principales de sus reflexiones sobre el quehacer literario, está presente de forma constante en su producción literaria desde su primera novela breve publicada *El balneario* ⁷² y, en especial, en su novela *Caperucita en Manhattan*, como la misma autora explica en una conferencia pronunciada en una universidad de Nueva York, ciudad en la que tiene lugar la historia contada en dicha obra.

No existe en toda mi bibliografía una obra donde se combinen de forma más intrincada los elementos reales y los fantásticos que en el libro *Caperucita en Manhattan*, del que mucho me emociona poderles hablar a ustedes hoy aquí, en pleno corazón de la

⁷¹ "Además de herederos de un caudal de cuentos y leyendas orales, buenos lectores y amantes de la literatura; poseen conocimientos –aunque no siempre sean rigurosos, sí son muy intuitivos y acertados– propios de un crítico literario, un filólogo o un estudioso del arte". (Carrillo Romero, María Coronada: *La visión de lo real en la obra de Carmen Martín Gaité*, Granada, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Extremadura, 2010, pág. 256).

⁷² En este sentido, Elisabetta Sarmati asegura: "Resulta evidente que categorías estrictamente tradicionales como literatura realista o fantástica se ajustan mal a la narrativa de Martín Gaité tanto en la vertiente para adultos como en la infantil. Lo fantástico y lo onírico se mezclan a menudo, ya desde *El libro de la fiebre* y *El balneario*, con una diégesis mimética, cuyo resultado es un hibridismo genérico que la escritora proclama como único verdadero realismo, suma de instancias superiores y, al mismo tiempo, de matices psicológicos y oníricos. Si es inevitable mencionar, al respecto, el experimento seminal realizado por la escritora en *El cuarto de atrás*, no debe extrañar que el elemento realista, al contrario, entre a teñir de verosimilitud el universo fantástico de sus cuentos". ("Visiones de Nueva York en *Caperucita en Manhattan* de Carmen Martín Gaité", en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, *Carmen Martín Gaité. Nuevas perspectivas*, núm. 52, enero-junio 2014, pág. 58).

ciudad que le sirve de escenario y que durante largos periodos de mi infancia y juventud constituyó la meta de mis sueños.⁷³

Como explica la autora, “*Caperucita en Manhattan* es uno de los libros que he escrito donde más intrincadas aparecen la realidad con la fábula”.⁷⁴ De hecho, ya la primera parte de la esta novela, titulada “Sueños de libertad”, comienza con una cita de la obra titulada *Celia en el colegio*, obra de Elena Fortún, la creadora del personaje infantil de ficción que tanto influyó en Martín Gaité durante su infancia y que fue determinante en su pasión por la lectura y la escritura: “A veces lo que sueño creo que es verdad, y lo que me pasa me parece que lo he soñado antes... Además, lo que ha pasado no está escrito en ninguna parte y al fin se olvida. En cambio, lo que está escrito es como si hubiera pasado siempre”.⁷⁵ Desde el inicio de la novela, la autora alude a las escasas fronteras entre sueño y realidad, uno de los temas habituales de su teoría literaria y de sus obras de ficción. En esta cita también Martín Gaité se refiere a la importancia de la letra escrita y su carácter perenne e inmortal, que también se aplica a la literatura, frente a la palabra oral.

El título de la primera parte de la novela *Caperucita en Manhattan*, “Sueños de libertad”, alude desde el inicio de la novela, no solo a la importancia de los sueños y su mutua influencia en la vida, sino también a la libertad, otro de los temas frecuentes en la teoría literaria de la autora y en sus obras de ficción. Son los sueños de libertad de la protagonista de la historia, la niña Sara Allen; así, Martín Gaité adelanta al lector una pista del contenido que se encontrará en esta primera parte de la novela. La segunda parte se titula “La aventura”, en la que el lector podrá conocer cómo la protagonista de la historia hace realidad sus sueños de libertad.

La historia transcurre en Nueva York, ciudad que la autora conoció durante sus estancias en la universidad. La novela comienza con unos comentarios sobre la capital estadounidense, sobre todo, Manhattan y Central

⁷³ Martín Gaité, Carmen: “La libertad como símbolo”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 138.

⁷⁴ *Ibidem*, pág. 148.

⁷⁵ Martín Gaité, Carmen: *Caperucita en Manhattan*, Madrid, Ediciones Siruela, 1990, pág.11.

Park, donde transcurrirá la acción de noche. Es una descripción con tintes fantásticos o mágicos, que podrían hacer pensar en la visión o mirada infantil de su protagonista, Sara Allen, a la capital estadounidense. Narrada en tercera persona, alude ya en las primeras líneas a la fascinación por este parque, al que compara con un pastel, objeto que será muy importante en el transcurso de la novela. La autora, así, comienza a facilitar pistas al lector, de forma dosificada:

Se trata de una isla en forma de jamón con un pastel de espinacas en el centro que se llama Central Park. Es un gran parque alargado por donde resulta excitante caminar de noche, escondiéndose de vez en cuando detrás de los árboles por miedo a los ladrones y asesinos que andan por todas partes y sacando un poquito la cabeza para ver brillar las luces de los anuncios y de los rascacielos que flanquean el pastel de espinacas, como un ejército de velas encendidas para celebrar el cumpleaños de un rey milenario.⁷⁶

Ya en la tercera página de la novela, la autora alude a la estatua de la Libertad y a hechos extraordinarios, de tinte fantástico, que ocurren por la noche. Se cuenta que la estatua de la Libertad, de noche, se duerme y que entonces comienzan a pasar cosas raras.⁷⁷ Además, la protagonista infantil de la novela *Caperucita en Manhattan*, Sara Allen, encarna muchas de las ideas de Martín Gaité sobre la literatura y su relación con la vida: las escasas fronteras entre ambas y entre sueño y realidad, la particular realidad que confiere a lo literario, la influencia de la ficción y de los sueños en la vida, el carácter terapéutico, hedonista y narcótico de la literatura, su capacidad de evasión y huida⁷⁸ de una realidad que no resulta satisfactoria, el concepto de

⁷⁶ Martín Gaité, Carmen: *Caperucita en Manhattan*, Madrid, Ediciones Siruela, 1990, págs. 13-14. Esta descripción de la isla como un jamón y de Central Park como un pastel de espinacas da la sensación de que, aunque lo cuenta el narrador en tercera persona de singular, se trata de la mirada infantil, de la niña Sara Allen. En este sentido, para Elisabetta Sarmati, “la voz narrante heterodiegética se confunde, a menudo, con el punto de vista infantil, con un lenguaje rico de metáforas que revelan una cosmovisión candorosa y partícipe”. (“Visiones de Nueva York en *Caperucita en Manhattan* de Carmen Martín Gaité”, en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, *Carmen Martín Gaité. Nuevas perspectivas*, núm. 52, enero-junio 2014, pág. 62).

⁷⁷ Martín Gaité, Carmen: *Caperucita en Manhattan*, Madrid, Ediciones Siruela, 1990, pág. 15.

⁷⁸ Rafael Chirbes cree que Martín Gaité huye de la realidad a través de su propia literatura: “la escritora diseña minuciosamente sus particulares puntos de fuga, una red de lugares ocultos, de topologías y lenguajes a trasmano: las novelas de Carmen Martín Gaité están llenas de pasadizos secretos, de puertas disimuladas, de castillos, de islas de ninguna parte, de buhardillas y cuartos de atrás, de bosques misteriosos, o, por qué no, de paisajes de bolero con playa y palmera. Los personajes principales de sus novelas se agencian sus subterfugios para escapar, se pierden en la geografía física y humana de las

viaje inherente a lo literario... Sara, a la edad de cuatro años, sufre su primer desengaño: la marcha de sus vidas del señor Aurelio, que vivía con su abuela Gloria Star y que le ha descubierto el poder de la letra escrita, la imaginación, la fantasía, la literatura y la lectura, a través de sus regalos –un rompecabezas y libros literarios–. Cuando se entera de la noticia, Sara enferma, se vuelve obediente y resignada, llega a la conclusión de que “los sueños solo se pueden cultivar a oscuras y en secreto”,⁷⁹ confía en que algún día vivirá una aventura y, desde su isla, se refugia en la literatura y en los personajes de ficción a los que había conocido en sus lecturas, como Caperucita Roja, Peter Pan,⁸⁰ Alicia en el País de las Maravillas o Robinson Crusoe,⁸¹ o la estatua de la Libertad, que en

películas, de las novelas; se dejan seducir por los seres llegados de fuera y envueltos en un misterio propio que presagia historias ocultas: mujeres elegantes y problemáticas; hombres apuestos, caballeros que parecen guardar un secreto; prototipos de la juguetería romántica y del folletín, seres ideales, supuestos personajes con historia, sobre lo que parece que puede depositar esas cargas de dentro que la sociedad anula; hilos por los que te escapabas al exterior del gris dominante. De toda esa *troupe* y de esa tramoya se sirve la novelista para consumir sus huidas, ahí encuentra los cómplices literarios (la literatura es la gran cómplice de todos los cómplices) que le permiten no dejarse atrapar en la trampa de la grisura franquista; o, más adelante, de la autosatisfecha trivialidad, la desolada falta de sustancia que había llegado para sustituirla. Como contrapunto de esos mundos de mentira, moviéndose en paralelo, en las cocinas, en los cuartos de plancha, en los tabucos traseros de las casas de la gente bien, en los sótanos y buhardillas, tras las barras de los bares, bulle en la literatura de la Gaité otro mundo: fontaneros, electricistas, porteros, camareros, criadas, costureras y modistas; seres que conocen la materialidad de las cosas (lo que hay que cocinar, lavar, planchar, cargar y descargar, reparar...), cuya conciencia surge de no tener más remedio que lidiar con lo real, y en los que la Gaité deposita un estimulante realismo cervantino. También ellos son irónicos testigos de la trivialidad de sus patronos y por lo mismo, cómplices de la novelista, que se divierte con sus sarcasmos, con su humor, con esa especie de sabiduría genética que exhiben y que surge de la experiencia del trabajo; que se conmueve con sus historias que nadie escucha, con sus sufrimientos que no parecen importarle a nadie. En realidad, cualquier excluido del cogollo social puede servirle a la Gaité como guía en sus particulares excursiones hacia otros mundos: aldeanos, viejos, adolescentes inadaptados, niños, el gato Gerundio...". ("La generosidad de la constancia", en Teruel, José y Valcárcel, Carmen (eds.): *Un lugar llamado Carmen Martín Gaité*, Madrid, Ediciones Siruela, 2014, págs. 63-64). Sobre el mismo tema, también: Chirbes, Rafael: "Puntos de fuga", en *El legado de Carmen Martín Gaité* (monográfico), *Ínsula*, núm. 769-770, enero de 2011, págs. 2-4.

⁷⁹ Martín Gaité, Carmen: *Caperucita en Manhattan*, Madrid, Ediciones Siruela, 1990, pág. 36.

⁸⁰ Peter Pan aparece ya en el poema "Convalecencia", protagonizado por una niña enferma de fiebre, que lo evoca para que la libere de estar encerrada y vuelen. Recurre a la fantasía y los cuentos para liberarse. En este poema están presentes otros elementos de la literatura de la autora, como "la correspondencia de la oposición dentro/fuera, interior/exterior con las de conocido/desconocido, incluso con la de rutina/aventura", según destaca Emma Martinell Gifre, y que se hallan también en *Fragmentos de interior*. (Martinell Gifre, Emma: "Fragmentos de interior", en Redondo Goicoechea, Alicia (ed.): *Carmen Martín Gaité*, Madrid, Ediciones del Orto, 2004, pág. 167). Para Susanne Niemöller, "a la oposición espacial entre un espacio interior y un espacio exterior se suma en 'Convalecencia' una oposición entre el mundo de los adultos (...) el mundo de las paredes, las puertas, las ventanas, la iglesia y el orden, y el mundo de los niños que es el mundo de la libertad, de los campos, del vuelo, de la aventura y del riesgo representado por Peter Pan". ("Después de todo. Poesía a rachas. La obra poética de Carmen Martín Gaité", en Redondo Goicoechea, Alicia (ed.): *Carmen Martín Gaité*, Madrid, Ediciones del Orto, 2004, pág. 71).

⁸¹ La presencia de las referencias literarias, procedentes de las lecturas y afinidades de Martín Gaité, es habitual en sus obras de ficción. Por ejemplo, en *El cuarto de atrás*, son numerosas las citas: Lewis Carroll (autor de *Alicia en el País de las Maravillas*), Bataille, Robert Louis Stevenson, Perrault (creador de Pulgarcito y de Caperucita Roja), Kafka (la referencia a la cucaracha en la novela recuerda a la obra *La metamorfosis*), Cervantes, Edgar Allan Poe, Dashiell Hammet, Antonio Machado, Chejov, Dionisio Ridruejo, Defoe (creador de Robinson Crusoe), Carmen Laforet y, por supuesto, Tzvetan Todorov (*Introducción a la literatura fantástica*). Antonio Pineda Cachero recuerda que, además de estas citas literarias, está también presente la alusión a la propia obra anterior de Martín Gaité: *El balneario*, *Entre*

esta novela tiene tintes fantásticos y mágicos.⁸² Con el paso del tiempo, ese episodio le parecerá un sueño.

Tenía Sara entonces cuatro años y ahora, al cabo de otros seis, le parecía que todo aquello lo había soñado. Aurelio Roncali, el último novio de su abuela, había enterrado a Gloria Star. Y Sara los situaba a ambos en un mundo habitado por lobos que hablan, niños que no quieren crecer, liebres con chaleco y reloj y náufragos que aprenden soledad y paciencia en una isla. A ninguno de ellos lo había visto nunca en persona, pero las cosas que se ven en sueños son tan reales como las que se tocan.

Y aquel rey-librero de Morningside, del que apenas sabía nada, había existido. Y había sido el primero en inyectarle sus dos pasiones fundamentales: la de viajar y la de leer. Y las dos se fundían en otra, porque leyendo se podía viajar con la imaginación, o sea soñar que se viajaba.⁸³

Como se contará en detalle, al analizar en el epígrafe “4.4.4 El arte de narrar”, en concreto, en la parte dedicada a la construcción de la historia, Sara Allen, la protagonista infantil de *Caperucita en Manhattan*, con diez años se escapa de noche a Manhattan en busca de la libertad. Cuando está sola y llorando en el metro, con miedo, la descubre miss Lunatic, personaje de tintes mágicos y fantásticos, que le dará la clave para conquistar la libertad, como ansía la niña, y le entregará una moneda para acceder al interior de la estatua de la Libertad, que es el deseo de Sara. Miss Lunatic es uno de los personajes más mágicos de la literatura de Martín Gaité, ya que encarna la esencia misma de la libertad, la estatua de la Libertad, a la que insufla juventud y vida. En ella vive de día y se escapa de noche para callejear por Manhattan, disfrazada de una mendiga centenaria. La niña, cuya afición a la literatura ha alimentado los

visillos, *Ritmo lento* y artículos como “Cuarto a espadas sobre coplas de postguerra”. “Tal como observa Manuel Durán, ‘El cuarto de atrás (...) es fundamentalmente una segunda versión, superada, corregida y aumentada de ‘El balneario’”. (Durán, Manuel: “Carmen Martín Gaité, *Retahílas*, *El cuarto de atrás*, y el diálogo sin fin”, en *Revista Iberoamericana*, vol. XLVII, núm. 116-117, julio-diciembre de 1981, pág. 235. Citado por Antonio Pineda Cachero, “Comunicación e intertextualidad en *El cuarto de atrás*, de Carmen Martín Gaité (1.ª parte): literatura versus propaganda”, en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, núm. 16, 2000). Precisamente, la autora dedica *El cuarto de atrás* a Lewis Carroll, el creador de *Alicia en el País de las Maravillas*, referencia también presente en *Caperucita en Manhattan*: “Para Lewis Carroll, que todavía nos consuela de tanta cordura y nos acoge en su mundo al revés”; y la cita literaria de la novela es de Georges Bataille: “La experiencia no puede ser comunicada sin lazos de silencio, de ocultamiento, de distancia”. (Martín Gaité, Carmen: *El cuarto de atrás*, Barcelona, Ediciones Destino, 1992, págs. 7 y 5, respectivamente).

⁸² Martín Gaité, Carmen: *Caperucita en Manhattan*, Madrid, Ediciones Siruela, 1990, pág. 36.

⁸³ *Ibidem*, págs. 36-37. En esta cita se alude a la realidad de los sueños, como la vida, y también se identifica la lectura, la literatura, con un viaje con la imaginación. El concepto de viaje es importante en la teoría literaria de Martín Gaité.

sueños de fuga, durante años, está fascinada por la aventura vivida y duda de si se trata de un sueño o de la realidad.

Sara se encontró sola en un claro de árboles de Central Park; llevaba mucho rato andando abstraída, sin dejar de pensar, había perdido la noción del tiempo y estaba cansada. Vio un banco y se sentó en él, dejando al lado la cesta con la tarta. Aunque no pasaba nadie y estaba bastante oscuro, no tenía miedo. Pero sí mucha emoción. Y una leve sensación de mareo bastante gustosa, como cuando empezó a levantarse de la cama, convaleciente de aquellas fiebres raras de su primera infancia.⁸⁴ El encuentro con miss Lunatic le había dejado en el alma un rastro de irrealidad parecido al que experimentó al salir de aquellas fiebres y acordarse de que a Aurelio ya nunca lo iba a conocer. Pero no, no era igual, porque a miss Lunatic no solo la había conocido, sino que había reconocido debajo de su disfraz de mendiga a la Libertad en persona. Y compartía con ella ese gran secreto que las unía. “A quien dices tu secreto, das tu libertad”. ¡Qué bonitas frases sabía! ¿Se las había dicho de verdad? ¿La había visto de verdad cuando se le mudaron la cara, las manos y la voz? ¿O habría sido un sueño? A Alicia todo lo que le pasó era mentira. ¿Pero dónde estaba la raya de separación entre la verdad y la mentira?

Sacó la bolsita del pecho y acarició la moneda verdosa. No, no era mentira. Y le esperaban otras aventuras. Miss Lunatic se lo había dicho: “Nunca mires para atrás”; la pensaba obedecer, seguir siempre con la vista fija en el camino, sin perderse detalle.⁸⁵

Esta sensación de irrealidad, de no saber si lo ocurrido es realidad o fantasía, está presente en otros momentos de la obra –también la viven otros personajes literarios femeninos de Martín Gaité–. Por ejemplo, después de conocer a miss Lunatic, que encarna a la estatua de la Libertad y cuya transformación ha podido contemplar la niña en un café.

Todos los ocupantes del local estaban mirando en aquella dirección, pero Sara comprobaba con sorpresa que no le daba vergüenza ninguna. De repente se le pasó por la memoria, como en un relámpago furtivo, aquel miedo a llamar la atención que sentía a veces cuando volvían de Morningside en el metro de visitar a la abuela y su madre se ponía a lloriquear. Le pareció una escena absurda, lejanísima, algo irreal en comparación con la aventura que estaba viviendo ahora. No le daba vergüenza ninguna que las mirara la gente, qué va, todo lo contrario. Estaba orgullosa de conocer

⁸⁴ Estas palabras recuerdan al episodio vivido por la autora, que sufrió tifus; vivencia que transformó en literatura, en su primera novela, *El libro de la fiebre*, publicada de forma póstuma.

⁸⁵ Martín Gaité, Carmen: *Caperucita en Manhattan*, Madrid, Ediciones Siruela, 1990, págs. 161-162.

el secreto de miss Lunatic y de ser su amiga incondicional: porque además tenía razón. ¿Quiénes eran ellos para meterse en una conversación privada? No solo pensaba apoyar a su amiga y seguirla en todo, sino que además le divertía muchísimo lo que estaba pasando y ver tan desmoralizado al muñeco. De vergüenza, nada. Se puso el impermeable y cogió el carricoche.⁸⁶

La novela contiene numerosos elementos fantásticos, ya que, en cierta manera, recuerda a la historia del cuento clásico de Caperucita Roja, con la propia Caperucita, el lobo y la abuela, entre otros, a los que Martín Gaité añade elementos mágicos, como el personaje de miss Lunatic, ya que el tema principal de la obra es la búsqueda de la libertad. Los sueños también están presentes en la novela, desde el inicio, ya que Sara Allen sueña y fantasea a menudo. Por ejemplo, cuando viaja en limusina hacia la casa de la abuela, se queda dormida y sueña con el encuentro con miss Lunatic y con acceder a la estatua de la Libertad. “Sara se despertó y se frotó los ojos. Estaba soñando que se había vuelto pequeñita⁸⁷ y que iba metida dentro del carricoche de miss Lunatic. Durante unos instantes, el suave vaivén de la *limusine*, que acababa de bordear Washington Square para enfilar hacia el sur de la calle Lafayette, la mantuvo en esa especie de duermevela que separa todavía lo soñado de lo real”.⁸⁸

Caperucita en Manhattan contiene también otras ideas de Martín Gaité sobre la literatura y la vida, como el hecho de que lo literario, lo fantástico, lo mágico o la imaginación tiene su propia realidad e imprime un carácter inmortal: “Porque las cosas y las personas que solo se han visto con los ojos de la imaginación pueden seguir viviendo y siendo iguales, aunque desaparezcan en la realidad. Cuando se han visto y luego se dejan de ver, el cambio es mayor”.⁸⁹ Además, los principales personajes de la obra son aficionados a la literatura, la lectura, la fantasía y la magia, que les ayuda a soñar, fantasear y huir de la realidad que no satisface. Es el caso de Sara Allen, la protagonista, cuya imaginación se ha visto alimentada y alentada por

⁸⁶ *Ibidem*, págs. 141-142.

⁸⁷ Esta mención recuerda al episodio en que Alicia en el País de las Maravillas empequeñece.

⁸⁸ Martín Gaité, Carmen: *Caperucita en Manhattan*, Madrid, Ediciones Siruela, 1990, pág. 184.

⁸⁹ *Ibidem*, pág. 46.

sus lecturas, en las que se refugia de la vida cotidiana. La influencia de la literatura es patente en la vida de Sara, quien decide escaparse y vivir una aventura, en busca de la libertad, después de años refugiándose en sus lecturas. Son constantes las referencias literarias de personajes ficticios, que van a ser importantes en la vida de la protagonista, como Caperucita Roja, Peter Pan, Robinson Crusoe y Alicia en el País de las Maravillas, como se explica con detalle en el epígrafe sobre el arte de narrar de este capítulo. Por tanto, la literatura influye en el comportamiento de la niña, le sirve para aprender, evadirse y liberarse, y le divierte. Para Sara, la literatura es también una brecha en la costumbre. Y, por supuesto, están presentes las escasas fronteras entre la literatura y la vida, el sueño y la realidad.

Además, en *Caperucita en Manhattan* también se puede apreciar cómo la Historia y la ficción se entremezclan, lo cual es una constante en toda su producción, ensayística y literaria.⁹⁰ Por ejemplo, para esta novela, en concreto, para la construcción del personaje de miss Lunatic, que encarnará a la propia estatua de la Libertad, Martín Gaité encuentra el motivo de inspiración en el rostro de la madre del escultor de la Estatua de la Libertad, un dato histórico que la autora descubre en un libro, en una de sus lecturas, como se explica en el epígrafe de este capítulo sobre el arte de narrar, en concreto, en la parte dedicada al material narrativo. Además, la escritora convierte en ficción esta historia, al ponerla en boca de la abuela de Sara Allen, en una de sus mutuas conversaciones y narraciones:

Acabaron hablando de la soledad y de la Libertad.⁹¹ La abuela le estuvo contando a Sara que la estatua de la Libertad la habían traído a Nueva York desde Francia hacía cien años. Y que el escultor que la hizo, un artista alsaciano, había sacado la mascarilla

⁹⁰ Historia y ficción, junto con las vivencias personales de Martín Gaité, se entremezclan en la novela *El cuarto de atrás*. Como en sus obras de ensayo, incluso, las históricas, en esta novela “la narradora confiesa que no desea abordar el tema en forma científica, fría, sino aportar su experiencia personal también (...) Martín Gaité no puede ser una historiadora objetiva, ya que entonces dejaría de contarnos su propia historia; no puede ser fiel al dato frío sin aportar el sentimiento de su vivencia personal (...) entrelaza en esta novela el recuerdo con un hacer literario en el que trae a juego, no solamente lo que teje en el momento, su historia de mujer escritora liberada y triunfadora, sino lo que había tejido antes. Sustrato histórico y saber profesional se entrecruzan para brindarnos, en una novela híbrida entre fantasía y realidad, un conocer histórico de la España de la guerra y posguerra de 1936, según su propia vivencia”. (Guiral Steen, María Sergia: “El tejeteje de Carmen Martín Gaité en *El cuarto de atrás*”, en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, núm. 29, 2005).

⁹¹ Son dos temas frecuentes en su producción literaria y ensayística, presentes también en su poética.

para la diosa sobre la cara de su madre, una mujer muy guapa. Le dio un librito donde venía todo muy bien explicado para que lo leyera en casa, porque ya se oían los pasos de la señora Allen.

–Hija, no nos ha dado tiempo a nada –dijo la abuela.

Fue media hora que se pasó en un vuelo. Como el tiempo de los sueños. Miranfú.⁹²

Se trata de datos históricos sobre la construcción de la estatua de la Libertad, que la propia Martín Gaité descubrió en sus lecturas y que darían lugar a la definición del personaje de miss Lunatic basándose en el hecho de que el escultor Bartholdi se inspiró en el rostro de su madre para esculpirla. A través de un libro que le regala su abuela, *Construir la Libertad*, Sara descubre a su vez la historia real del monumento emblemático de Nueva York; tras esta lectura, ya en la segunda parte de la novela, la niña se escapa de noche a Manhattan, aprovechando que sus padres se van a Chicago por el repentino fallecimiento de un tío suyo.

Así que se fue otra vez a su cuarto y siguió leyendo, porque le parecía que todo aquel trastorno no tenía nada que ver con ella. Y en cambio el libro que le había regalado la abuela le estaba apasionando.⁹³ Tenía las tapas azules y un grabado grande con el rostro de la estatua en aumento. Se titulaba: *Construir la Libertad*.

Al cabo de diversas llamadas telefónicas, cuchicheos y pasos que iban y venían de una habitación a otra, los señores Allen se dirigieron al dormitorio de su hija.

Sara se había tumbado vestida en la cama. La idea de construir la estatua de la Libertad había nacido en Francia. Se la encargaron a un escultor alsaciano llamado Frédéric Auguste Bartholdi, que empezó a trabajar en 1874, usando a su madre como modelo para la primera maqueta, que solo tenía nueve pies de alto.

Se había quedado medio dormida leyendo eso, pensando fascinada en que madame Bartholdi fue mujer antes de ser estatua, y la entrada de sus padres la sobresaltó. Los acompañaba Lynda Taylor. Al principio no entendía nada. Escondió el libro, sin saber por qué.⁹⁴

⁹² Martín Gaité, Carmen: *Caperucita en Manhattan*, Madrid, Ediciones Siruela, 1990, pág. 70. Estas últimas palabras aluden al paso del tiempo, tema importante en su producción literaria y ensayística.

⁹³ La literatura y la lectura como pasión es una de las ideas de la teoría literaria de la autora.

⁹⁴ Martín Gaité, Carmen: *Caperucita en Manhattan*, Madrid, Ediciones Siruela, 1990, págs. 79-80. En las últimas palabras se recoge la idea de la lectura a escondidas, en soledad, sobre todo, por la mujer.

Martín Gaité atribuye las borrosas fronteras entre la realidad y la ficción, y la creación de otra realidad misteriosa y enigmática, a sus antecedentes familiares gallegos, al espíritu y la cultura de Galicia.

Tengo la impresión de que Galicia está dispersa por toda mi obra, aunque unas veces se esconde y otras se destapa. Y no me estoy refiriendo solo a las novelas de clara localización gallega, especialmente tres de las que luego hablaré, sino también a mi tendencia –creo que innata– a empinarme sobre las fronteras de lo que hace ver como “realidad” y avizorar desde allí una segunda realidad enigmática y misteriosa que roza los confines de lo ignoto. Tendencia que se agudiza cuando invento una historia, y así se refleja en muchos tramos de mi prosa, igual que el rechazo a admitir el muro de separación que otros levantan entre la literatura y la vida, o entre lo incierto y lo seguro; para mí se teje una especie de gasa, que parece bastante galaica, hecha de creencias sin comprobación, de vislumbres, de apariciones y metamorfosis, y es como si a través de esa gasa entendiera cosas que están al otro lado, regidas por fuerzas que no son las de la lógica con que se registran los hechos durante la vigilia.⁹⁵

Las escasas fronteras entre lo real y lo irreal son más evidentes en la literatura fantástica, cuyo lector debe quedarse con la duda de si lo leído es verdadero o es un espejismo en la mente del narrador-protagonista, como afirma Todorov.⁹⁶ “Ejemplos de esta incertidumbre alucinatoria los hay a montones en mis novelas, desde *El balneario* hasta la fecha”.⁹⁷

Los críticos literarios que durante muchos años y sin salvedad alguna me han venido incluyendo en el apartado del “realismo costumbrista” suelen olvidar que tres años antes de recibir el Premio Nadal por *Entre visillos* (novela que me hizo tributaria para siempre de tal denominación), yo había publicado en la primavera de 1955 mi primera novela corta *El balneario*, que trata precisamente de la inconsistencia de las fronteras

⁹⁵ Martín Gaité, Carmen: “Galicia en mi literatura”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 122.

⁹⁶ *Ibidem*, pág. 133.

⁹⁷ *Ibidem*, pág. 134. En este sentido, Emma Martinell Gifre considera que la autora cultiva la literatura fantástica, no solo en *El balneario* o *El cuarto de atrás*, sino que en sus textos “es constante la presencia de un elemento fantástico. Reside en la imaginación desbocada de unos personajes, en la ensoñación del futuro deseado y no alcanzado, en los sueños obsesivos transcritos, incluso en la breve presencia inquietante de algunos personajes secundarios. Lo fantástico reside, además, en algo tan sencillo, pero pavoroso al mismo tiempo, como es la repentina percepción de lo inmediato y de lo cotidiano como algo visto por primera vez. Tal percepción origina una duda en el personaje sobre la solidez de la entidad de ‘uno mismo’ (...) Esta es una clave fundamental del valor de los textos de Carmen Martín Gaité: son realistas, pero a la vez fantásticos”. (“Introducción”, en Martín Gaité, Carmen: *Hilo a la cometa. La visión, la memoria y el sueño* (Antología), edición de Emma Martinell Gifre, Madrid, Espasa Calpe, 1995, págs. 23-24 y 32).

entre lo real y lo imaginario. Es un sueño –que hasta la segunda parte no se sabe que lo es– soñado durante una siesta de balneario por Matilde, una señorita soltera de vida ordenada y rutinaria que nunca ha vivido emociones fuertes y está ansiosa por vivirlas. O sea que entré a la literatura describiendo un mundo exageradamente normal que llegó a ponerme en guardia contra sus posibles grietas y a desear hurgar en las claves ocultas de su apariencia. Supongo que empezaría pensando más o menos: “¡Qué raro es que aquí no pase nunca nada!”, y que acabaría concluyendo: “Aquí puede pasar de todo”.⁹⁸

En su novela breve *El balneario* se distinguen con claridad dos partes: el sueño de la protagonista, Matilde, y la realidad. La propia autora considera que ya esta obra contiene elementos surrealistas, que se mantendrán en las siguientes.

A pesar de haber venido siendo incluida insistentemente en el llamado ‘realismo costumbrista’, creo que en mi primera novela corta *El balneario* hay una serie de elementos surrealistas que luego, de una manera más o menos perceptible, se seguirán encontrando a lo largo de mi obra. En las sesenta páginas de *El balneario* se cruzan dos ramales: el de la vida real y el de la vida soñada (...) El sueño, en esta primera novela corta con la que inicié mis publicaciones, supone un vehículo para cuestionar lo que en esa época era tenido por inalterable y para desvelar las decepciones de una vida convencional.⁹⁹

Como se ha expuesto en la primera parte de este investigación, Martín Gaité considera que la perplejidad ante lo contemplado es la esencia de lo fantástico, de la literatura, y clasifica en tres los tipos de desencadenantes de la extrañeza ante lo que se contempla: las apariciones y desapariciones inesperadas, la pérdida de orientación, incluso en lugares conocidos; y la confusión entre sueño y realidad. Los tres están muy presentes en sus obras de ficción, en especial el último.

En este sentido, con acierto, María Coronada Carrillo Romero considera que los personajes de Martín Gaité son “seres a medio camino entre la realidad

⁹⁸ Martín Gaité, Carmen: “Brechas en la costumbre”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 346.

⁹⁹ Martín Gaité, Carmen: “Reflexiones sobre mi obra”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, págs. 247-248. Las últimas palabras reflejan el concepto del carácter transgresor de la literatura, que cuestiona y rectifica la vida.

y la ficción”, con “tendencia a confundir la vida y la literatura, a no ver claros los límites entre ambas”, lo que les permite estar siempre al acecho de la irrupción de lo maravilloso. “Esta irrupción se puede dar en el sueño, en la imaginación o en el recuerdo, y tiene su más intensa manifestación en las apariciones de personajes que ya han muerto o que se encuentran ausentes. Estas apariciones les devuelven a los personajes la ilusión de la continuidad y la posibilidad de reanudar un diálogo que parecía haber sido interrumpido por la muerte”.¹⁰⁰

La confusión entre sueño y la realidad está ya presente en su primera novela. “El miedo a perder la identidad, a quedarse sin ‘papeles’ que justifiquen la propia existencia y defiendan las miradas inquisitoriales –un miedo, todo hay que decirlo, endémico en la postguerra– constituye el núcleo argumental de mi primera novela corta, *El balneario*, donde la paranoia vivida en sueños por la señorita Matilde nace de sus sospecha inicial de moverse entre desconocidos que no la miran bien, de viajar indocumentada. Al personaje impenetrable y atractivo que la acompaña y del que no sabe siquiera si es su marido o no, le suplica, apenas entran en la habitación del balneario, que la tranquilice”.¹⁰¹

–Nos miraba toda la gente. La señora del autobús ha fingido no reconocirme y no me ha querido saludar. Dicen que somos extranjeros –expliqué todo seguido.

Carlos no respondió al principio. Estaba liando un pitillo. Luego levantó los ojos y miró como esperando a que siguiera.

–Bueno, ¿y qué?

–Nosotros no somos extranjeros, ¿verdad? ¿Verdad que no? La señora ha dicho que sí. Por favor, déjame ver los pasaportes.

Teníamos que tener pasaportes, esos cuadernitos verdes, pequeños y alargados que todo el mundo tiene. En ellos se han superpuesto muchas firmas y advertencias importantes, que nos marcan y acompañan siempre como las notas del colegio cuando niños. Aquellos papeles eran nuestra salvaguardia, seguramente allí se aclaraban muchas cosas; tendría que poner nuestro nombre y apellidos, diría si yo estaba casada o no con Carlos y a lo mejor hablaba de nuestra conducta. Me pareció una maravillosa

¹⁰⁰ Carrillo Romero, María Coronada: *La visión de lo real en la obra de Carmen Martín Gaité*, Granada, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Extremadura, 2010, págs. 253-254.

¹⁰¹ Martín Gaité, Carmen: “Brechas en la costumbre”, en *Agua pasada*, Barcelona, Anagrama, 1993, pág. 159.

seguridad tener esos dos cuadernitos verdes, poder sacarlos de vez en cuando y repasarlos, como un tesoro.¹⁰²

El despertar del sueño le devuelve a la cotidianidad, que, en este caso, alivia. “Pero al final de la primera parte, cuando la señorita Matilde despierta de su pesadilla y cesa la sensación de extrañeza y de distorsión de la realidad que tanto la estremecía en sueños, ha desaparecido también, y tal vez para siempre, la figura misteriosa de su acompañante y la excitación que le producía estar compartiendo con él esta habitación en la que se despierta”.¹⁰³

La habitación es la misma del sueño. La parte que da al baño todavía está abierta. Él era brusco e incomprensible. Turbador. Seguramente ocultaba un pasado azaroso. La hablaba con dominio y con cierta indiferencia, como si fueran viejos amantes. La señorita Matilde pasa por la palabra amantes con un dulce sobresalto.¹⁰⁴

El sueño ha supuesto, para Matilde, una aventura, respecto a su vida cotidiana. “Despertar ha supuesto un alivio, volver a recordar la propia edad, los propios apellidos, recobrar los papeles, mirarse en el espejo y reconocerse, saber que las amigas la están esperando abajo para jugar al julepe, que todo ha sido una transformación pasajera que se ha quedado en susto. Pero con la estela de este susto ya queda en la señorita Matilde para siempre la nostalgia de aquella situación de desvarío, la huella de la aventura. Y sobre todo, la incertidumbre, la inseguridad”.¹⁰⁵

Esta noche se acostará y se quedará un rato con los ojos abiertos a lo oscuro, y tendrá miedo a dormirse. Pero se hundirá en el sueño con deleite y ansia, como si bajara, afrontando mil peligros, a las profundidades del mar.¹⁰⁶

Tanto *El balneario*, como *El cuarto de atrás*, están basadas en los sueños de sus protagonistas, por lo que pertenecen, más que al género

¹⁰² Martín Gaité, Carmen: “Brechas en la costumbre”, en *Agua pasada*, Barcelona, Anagrama, 1993, pág. 160.

¹⁰³ *Ibidem*.

¹⁰⁴ *Ibidem*.

¹⁰⁵ *Ibidem*, págs. 160-161.

¹⁰⁶ *Ibidem*, pág. 161.

narrativo fantástico, al denominado por Todorov *étrangre*, en el que la extrañeza, la irrealidad y la ambigüedad son las características principales.

Entre mi primera novela corta *El balneario* y la que por ahora cierra el ciclo de mis intentos narrativos, *El cuarto de atrás*, hay un paralelo: las dos están basadas en sueños de sus protagonistas y pertenecen claramente al género narrativo que Todorov llama *étrange*, más que al fantástico. En este tipo de narración, los acontecimientos se inscriben en el reino de lo posible, pero dejan en nosotros una sensación de extrañeza e irrealidad. (Ya en *Retahílas* la aparición-desaparición del caballo con jinete vestido de negro que Eulalia ve o cree ver durante su ascensión a la montaña es un elemento perteneciente a este tipo de ficciones).¹⁰⁷

Aunque en *Retahílas*, la aparición y desaparición de un extraño e irreal caballo, produce extrañeza y la confusión entre sueño y realidad en la protagonista que cree verlo, son *El balneario* y *El cuarto de atrás* sus dos novelas más importantes desde este punto de vista, ya que en ellas el elemento predominante es la ambigüedad.

Ya vimos que en *El balneario* la primera parte corresponde a un sueño de la protagonista, la señorita Matilde. Pero eso, aunque no se dice claramente hasta el final de esta primera parte, viene sugerido por la inseguridad de la protagonista, ansiedad y extrañeza en la relación con su acompañante, con las ropas que traen en la maleta y con su excursión a través de los pasillos del hotel en busca del rastro de su marido. Pues bien, en *El cuarto de atrás* esta ambigüedad no solo recorre el relato, sino que lo deja abierto, sin una solución clara al enigma planteado.¹⁰⁸

Si en *El balneario* Matilde despierta del sueño ya al final de la primera parte, en *El cuarto de atrás* la ambigüedad impregna la historia por completo hasta tal punto que el final es abierto y no resuelve el enigma planteado.

El argumento es simple: la narradora totalmente identificada con la autora (ya que todas las cosas que cuenta coinciden con mi propia biografía)¹⁰⁹ se mete en la cama,

¹⁰⁷ Martín Gaité, Carmen: "Reflexiones sobre mi obra", en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 256.

¹⁰⁸ *Ibidem*, págs. 258-259. Respecto al final ambiguo de *El cuarto de atrás*, Dunia Gras asegura: "el desenlace resulta un final sorpresa que se encadena con el principio, y deja al lector con la sombra de una duda: los límites entre la realidad y la ficción. Todo pudo y no pudo, a la vez, ser sueño". ("*El cuarto de atrás*: intertextualidad, juego y tiempo", en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, núm. 8, 1998).

trata en vano de dormirse, hojea un libro de Todorov, y finalmente parece que cae dormida. Posteriormente (¿despierta o en sueños? es interpelada por una persona que la telefonea desde el bar de abajo, en nombre de una entrevista que la narradora parece haber prometido a este desconocido, pues se trata de un hombre. La conversación entre él y la narradora abarca casi el total de la novela, interrumpida solamente por una larga conversación telefónica con una mujer que se supone que es la amante o la mujer del visitante, y digo “se supone” porque nada de lo que ocurre queda del todo claro. Al final del capítulo sexto, posiblemente dentro de su propio sueño la narradora cae dormida una vez más. Cuando se despierta, el visitante ha desaparecido y ella decide que todo ha sido un sueño. Pero la situación permanece ambigua cuando la hija de la narradora descubre una cajita dorada que el visitante ha olvidado sobre una bandeja.¹¹⁰

La pérdida de orientación, incluso en lugares conocidos, las apariciones y desapariciones inesperadas, y la confusión entre sueño y realidad son los desencadenantes cotidianos de la extrañeza ante lo contemplado, que desemboca en literatura.¹¹¹ “Este último elemento ha sido detectado en mi obra por algunos estudiosos como una infiltración que, según dije hace un momento, ya surgió en *El balneario*. En una de mis novelas más analizadas por la crítica extranjera, *El cuarto de atrás*, el extraño visitante vestido de negro trata de echar un cable a esta confusión sufrida momentáneamente por la narradora C., que al parecer soy yo misma. Confiesa ella que la cabeza se le va porque están pasando demasiadas cosas raras. Y el hombre de negro contesta:”¹¹²

—Bueno —dice—, cosas raras pasan a cada momento. El error está en que nos empeñamos en aplicarles la ley de la gravitación universal, o la ley del reloj, o cualquier otra ley de las que acatamos habitualmente sin discusión: se nos hace duro admitir que tengan ellas su propia ley.

—Usted cree que la tienen, ¿verdad?

—¡Claro!, lo que nos irrita es que se nos escapa, que no la podemos codificar. Vamos a ver, ¿usted no tiene sueños raros?

—¡Huy, ya lo creo! Rarísimos.

¹⁰⁹ La propia autora ha explicado que es su novela más autobiográfica.

¹¹⁰ Martín Gaité, Carmen: “Reflexiones sobre mi obra”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 259.

¹¹¹ Martín Gaité, Carmen: “Brechas en la costumbre”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 347.

¹¹² *Ibídem*.

–¿Y le pide explicación lógica a las cosas que ve en sueños? ¿Por ejemplo, a que un lugar se convierta en otro, o una persona en otra?

Muevo la cabeza negativamente (...).

–Le vale todo lo que ha visto, ¿no? Lo admite con la misma certeza que la visión de este vaso...

–Con la misma certeza, sí, o mayor todavía. Y es una sensación que me dura bastante rato; precisamente lo que me resulta sospechoso es lo que veo tan claro cuando abro los ojos. Echo de menos los bultos de sombra que se han ido.¹¹³

En la anterior conversación entre la protagonista de *El cuarto de atrás* y el hombre de negro, que la visita, se encuentra el concepto de la autora de que los sueños, y, por extensión, la ficción, son tan reales, o incluso más, que la propia realidad. “Esta distorsión de la realidad la padece la narradora desde las primeras páginas del libro. Aquejada de insomnio pertinaz, decide levantarse de la cama, y la sensación de extrañeza alcanza no solo al decorado que la rodea sino a su propio cuerpo. Se incorpora la habitación, con todos los objetos que contiene, se tuerce, piensa que al levantarse va a resbalar o incluso que la estancia puede girar y volverse del revés. De pronto decide que a probar, imagina que debe de ser divertido andar cabeza abajo”.¹¹⁴

Me pongo en pie y se endereza el columpio, se enderezan el techo, las paredes y el marco alargado del espejo, ante el cual me quedo inmóvil, decepcionada. Dentro del azogue, la estancia se me aparece ficticia en su estática realidad, gravita a mis espaldas conforme a plomada y me da miedo, de puro estupefacta, la mirada que me devuelve esa figura excesivamente vertical, con los brazos colgando por los flancos de su pijama azul. Me vuelvo ansiosamente, deseando recobrar por sorpresa la verdad que aquella dislocación atisbada hace unos instantes, pero fuera del espejo persiste la normalidad que él reflejaba.¹¹⁵

Como explica la autora, “se trata, pues de cuchilladas furtivas y extemporáneas contra la realidad. Por esas `brechas en la costumbre’, de las que hablaba antes, es por donde se cuela el miedo. La pérdida de orientación, ya insinuada en el texto que acabo de leerles, es uno de los síntomas del

¹¹³ *Ibidem*, págs. 347-348.

¹¹⁴ *Ibidem*, pág. 348.

¹¹⁵ *Ibidem*.

mal”.¹¹⁶ El concepto de la literatura como una brecha en la costumbre es uno de los aspectos más importantes de su teoría literaria.

Al perder ropa, papeles, gafas, llaves o cualquiera de esos objetos necesarios que hace un minuto estaban ahí y se esconden incomprensiblemente, el ser humano se trastorna, nota que dejan de apuntalarle referencias incondicionales e inicia una búsqueda que se traslada a estratos más oscuros y pantanosos del ser, donde la cirugía se adivina peligrosa. Es lo que llamaba mi padre ante trances así “la perversidad de las cosas inanimadas”, porque de hecho parecen haberse escondido a mala idea, con la pretensión de hacernos perder pie y desorientarnos.¹¹⁷

Sofía Montalvo, uno de los personajes femeninos de la novela *Nubosidad variable*, también vive la sensación de extrañeza, que irrumpe en su vida. “Lleva parte de la tarde buscando un papel que le había pedido su marido para no sé qué y del que solo recuerda que es amarillo. Se ha topado –durante la pesquisa– con un libro escolar que le hace recordar sus años de bachillerato y eso desencadena en ella el deseo de salir volando por la ventana en una alfombra mágica a fundirse con las nubes del atardecer”.¹¹⁸

Ayer Eduardo, al pedirme este vago documento y ver la cara que yo ponía, tuvo el mal gusto de recordarme que de la repugnancia a los papeles administrativos arranca mi patología, ese encerramiento obsesivo en lo que el psiquiatra llamó hace algunos años “vivencias de la realidad”. Y aunque aludía a ello en pasado y poniendo gesto de quitarle importancia, esforzándose incluso por sonreír, su voz y su mirada tenían la misma dureza impaciente y autoritaria de cuando me dijo entonces (ya no me acuerdo cuándo fue): “Contigo, Sofía, hay que tomar una determinación. Espero que colabores”. Antes de toparme con el libro escolar, me estaba acordando precisamente de lo mal que lo pasé la primera vez que Eduardo me acompañó al psiquiatra, de las ganas de desaparecer que tenía. Y solo de acordarme, ya se me volvían a presentar los mismos síntomas. Por dos veces, dejando de revolver el cajón, me pregunté, sentada allí en medio de la alfombra: “¿Qué hago yo en este sitio? ¿Qué quiere decir “yo”?” Y de verdad que todo me daba vueltas. Me empecé a asustar, porque la sensación de extrañeza se aceleró vertiginosamente, y me iba engordando por dentro del cerebro como un tumor maligno que dañaba a la memoria, al entendimiento y a la voluntad. Y me sorprendí repitiendo entre dientes, como si invocara a los dioses en un trance de

¹¹⁶ *Ibidem*.

¹¹⁷ *Ibidem*, págs. 348-349.

¹¹⁸ *Ibidem*, pág. 349.

sumo peligro: “memoria... entendimiento... voluntad”, y no sabía quién era ni desde qué hora ni por qué estaba sentada encima de aquella alfombra. Solamente identificándola con la alfombra de Aladino conseguía un respiro a mi angustia, penando que tenía que concentrarme si quería que se echara a volar. Y en esos tramos se recomponía el hilo de la voluntad. Porque sí quería. Era lo único que quería: salir volando por la ventana a surcar el cielo de mayo, antes de que se borrara el recado de las nubes.¹¹⁹

Tal como explica la autora, las preguntas que se hace Sofía, “¿Qué hago yo en este sitio?”, “¿Qué quiere decir yo’?”, atañen a la pérdida misma de la identidad, causada por la sensación de extrañeza. “Llegan a su auge más adelante, casi al final del libro, cuando Sofía sueña que su madre, ya desaparecida, vuelve a la casa donde pasó sus últimos años y en la cual se han efectuado reformas. Aquí se riza el rizo, porque no cabe imaginar una percepción más distorsionada que la de alguien que resucita. Es pasar de la oscuridad a la luz, trabajosamente, como si se fuera saliendo de un túnel. Por lo menos así me lo figuro yo cuando pienso que los muertos alguna noche pueden volver inadvertidamente a visitarnos”.¹²⁰

Palpo las paredes, avanzo con cautela y me tropiezo con una superficie vagamente familiar, tacto de madera, barrotes torneados con pirulís de remate, no llega al suelo, contiene libros, papeles que sobresalen y otros objetos de naturaleza dispar aglomerados delante, casi al filo del vacío. Uno de ellos acaba de caerse al pasar yo la mano y se ha estrellado contra las baldosas, ruido de frasco roto, tal vez un tintero, ¿habré despertado a alguien? No encuentro el interruptor de la luz, no lo hay, ¡qué raro!, o por lo menos no está donde yo lo busco, un gesto automático, orientado por la experiencia de infinitas repeticiones.

Salgo al pasillo a oscuras. Cuento los pasos hasta la puerta siguiente, luego desde esa hasta la otra, y hasta la otra. Las distancias coinciden con la geografía de tanteo aproximativo que se va desdibujando en mi interior, como un mapa de rectificaciones superpuestas. Pero falla lo que se tenía por infalible, lo primero que inventó Dios al hacer el mundo para que se pudieran ver las cosas que tenía pensado inventar luego: *fiat lux*.¹²¹ A veces me preguntaba, siendo niña, si esa orden divina iría acompañada del gesto maquinal que ahora ensayo en vano, es decir si habría interruptores o cosa

¹¹⁹ *Ibídem*, págs. 349-350. Las últimas palabras reflejan la influencia de la literatura en el personaje, ya que desea salir volando por la ventana en una alfombra, como Aladino.

¹²⁰ *Ibídem*, pág. 350.

¹²¹ La autora utiliza en su teoría literaria la mención a la luz, como origen del mundo en la Biblia, relacionada con el verbo, la palabra, como se ha visto en el epígrafe 2.5. de esta tesis.

similar en la época del Génesis, aquí evidentemente no los hay, aunque nada puede ser evidente del todo cuando no se ve. ¿Me habré equivocado de casa? ¹²²

La pérdida de orientación, que conlleva, incluso, la sensación de pérdida de identidad, es uno de los desencadenantes de la extrañeza ante lo contemplado. “Otro ejemplo de pérdida de orientación ante lo conocido nos lo ofrece Eulalia, la protagonista de mi novela *Retahílas*. Ha hecho un viaje en ambulancia desde Madrid a una aldea del norte, acompañando a su abuela que ha manifestado deseos de ir a morir a un viejo caserón destartado donde ya no queda más que Juana, una antigua criada. Eulalia, una mujer madura, hacía tiempo que no volvía a ese lugar, totalmente vinculado a sus recuerdos de infancia y juventud y cuya geografía cree llevar grabada a fuego en lo más hondo del alma. Sin embargo, durante un paseo que da por el monte la misma tarde de su llegada, dejando a la abuela al cuidado de Juana, se pone a trepar por los riscos que supone tan familiares y comprueba que no los conoce. Entonces surge el susto”. ¹²³

Perderme yo en el monte ese de atrás –le cuenta luego a su sobrino Germán–, por maleza que tenga, por leyendas que le echen al santuario en ruinas de la cumbre y por años que lleve sin venir a pisarlo es algo inconcebible, completamente absurdo; lo he añorado mil veces, lo que querido olvidar, lo he suplido con otros mucho más grandiosos y nombrados, altas cimas a las que se sube en funicular, todo en vano; se superpone inesperadamente a los demás paisajes, aparece en mis sueños, decora mis lecturas, ¹²⁴ me lo sé palmo a palmo, de la infancia es inútil renegar, es mi tierra, Germán, mi verdadera patria. ¹²⁵

Ante la pérdida de orientación, unas líneas después Eulalia “se pone a convocar ante su sobrino las imágenes de su vida que le trae el monte Tangaraño, que así se llama el lugar de conflicto, como si quisiera otorgarle carta de identidad mediante esos recuerdos”. ¹²⁶

¹²² Martín Gaité, Carmen: “Brechas en la costumbre”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, págs. 350-351.

¹²³ *Ibidem*, pág. 351.

¹²⁴ La presencia de la literatura es constante en las obras de ficción de Martín Gaité, así como los sueños.

¹²⁵ Martín Gaité, Carmen: “Brechas en la costumbre”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 351.

¹²⁶ *Ibidem*, pág. 352.

Me agarraba a ellos igual que a un clavo ardiendo por ver si conjuraban mi extrañeza y si eran capaces de hacer volver la tierra a su ser familiar, de desencantar el paisaje y mostrármelo en su fisonomía verdadera, pero nada, era desesperante, cuanto más miraba aquel lugar menos lo conocía, no lo había visto nunca, y a todo esto la tarde cayendo, invadiendo el ambiente con una luz apagada entre gris y cárdena y yo ya sin poderme ni mover de miedo, porque era miedo, sí. Soy yo poco miedosa y además me he sentido perdida muchas veces, como comprenderás, pero bueno, en las calles de alguna ciudad nueva, al despertar de pronto mirando las paredes de un hotel que nada te consiguen evocar o a lo largo de fiestas de esas desenfrenadas que te arrastran girando por locales absurdos, por casas de gente rara a la que nunca vas a volver a ver, eso es normal, pero perderme ahí, en pleno Tangaraño, lo miraba y pensaba: “¿Pero también aquí?, ¿pero será posible que hasta por lo más firme el suelo pueda hundirse debajo de los pies?, pues qué nos queda entonces, apaga y vámonos”.¹²⁷

Precisamente en esta novela, *Retahílas*, se encuentra el pasaje, dentro de su narrativa, “que más refleja lo que podríamos llamar ‘la premonición de lo extraordinario’ tan cultivada por los novelistas de misterio y la literatura fantástica, ese clima de desasosiego anterior a la aparición de un fenómeno, personaje o animal que va a producir terror. Es exactamente lo que le ocurre a Eulalia como remate a su angustiosa pérdida de referencias”.¹²⁸

Y estaba en esto –dice– cuando oigo de repente en medio del silencio un crujido especial, inconfundible, los cascos de un caballo, pero muy cerca, al lado, no de eso que se viene un caballo acercando de lejos poco a poco, no, que ya estaba allí, y salió por la izquierda de entre unos matorrales, me pasó por delante de los ojos atónitos como a cámara lenta: era un caballo negro, de tamaño muy grande, y encima iba un jinete con un sombrero raro y unas ropas oscuras, dormido o desmayado, no lo sé, pero boca abajo y los brazos así colgando inertes a los dos lados de la crin; la cara no se le veía, se la tapaba el ala del sombrero que era muy grande, negro, parecía medieval, el sombrero era lo peor, y el caballo iba despacio como con miedo de que el hombre se le cayera, digo yo que sería un hombre, por lo menos no iba montado a mujeriegas, no sé qué tenía, pero era una figura terrible, te lo estoy contando y, míralo, se me pone la carne de gallina, ¿no lo ves?; pasó a una distancia como de aquí al piano, te lo juro, lo vi perfectamente, pero lo dejé de ver en seguida, demasiado en seguida, se perdió monte abajo y cuando me quise dar cuenta se acabó, se le había dejado de oír, no sé el tiempo que pasaría hasta que fui capaz de levantarme a ver si

¹²⁷ *Ibídem.*

¹²⁸ *Ibídem.*

había soñado, a mí me parece que fue poco, pues ya nada, ni rastros de su presencia, me subí en unas rocas que había cerca para otear mejor y ni se le veía ni se le oía, silencio sepulcral, la noche encima, el olor de los pinos, las estrellas que empezaban a hacer guiños y la luna subiendo como un globo naranja, el único ruido el de los grillos, nada más, del caballo ni sombra ni rumor.¹²⁹

Si bien las escasas fronteras entre la realidad y el sueño, la ficción y la vida, impregnan toda la producción de la autora, es aún más evidente en sus obras más fantásticas, como *El cuarto de atrás*.¹³⁰ “Todorov, en su *Introducción a la literatura fantástica*, se aproxima a una definición de este tipo de literatura cuando dice que el lector de la misma tiene que quedarse sin saber bien si lo que ha leído ha pasado de verdad o era un espejismo en la mente del narrador-protagonista. Es decir, que este narrador se las ha tenido que arreglar –de forma más o menos inconsciente– para dejar en el texto un resquicio abierto a la duda. Dentro de mi experiencia como escritora, el caso en que eché mano de este resorte de forma más consciente, o sea como estrategia deliberada, fue durante la redacción de mi novela *El cuarto de atrás*”.¹³¹

Estábamos a mediados de los años sesenta y yo llevaba bastante tiempo dándole vueltas a la idea de escribir un libro sobre las costumbres y los amores de posguerra, pero me aburrían los libros de memorias, que empezaron además a proliferar mucho a partir de la muerte de Franco, y no se me ocurría una forma especial de enhebrar los recuerdos, dejándolos al mismo tiempo algo desenhebrados. En esto me tropecé con el libro de Todorov, que no conocía. Y se me encendió una especie de luz. Aplicar un

¹²⁹ *Ibidem*, págs. 352-353.

¹³⁰ Manuel Durán destaca la “relación muy íntima” que existe en la obra “entre los elementos realistas y los fantásticos: se nutren unos de otros, se complementan y se afianzan mutuamente”. (Durán, Manuel: “Carmen Martín Gaité, *Retahílas*, *El cuarto de atrás*, y el diálogo sin fin”, en *Revista Iberoamericana*, vol. XLVII, núm. 116-117, julio-diciembre de 1981, pág. 237). Según Antonio Pineda Cachero, el género fantástico clásico está presente en la obra tanto en el subgénero de la literatura de misterio, como en el género de terror fantástico (...) las estructuras de misterio y de terror se mantienen durante toda la novela”. También destaca que “lo misterioso es canalizado básicamente a través del formato de la literatura detectivesca (...) la estructura de novela policiaca se refleja en la conversación telefónica del capítulo V”, en alusión a la identidad del hombre de negro y a saber qué hay en la maleta de doble fondo; se intentan reconstruir los hechos y atar cabos, para averiguar la verdad desde un enfoque racional. Sin embargo, Gould Levine cree que, a pesar de que la escena inicial pudiera hacer pensar en una novela de detectives o un cuento de horror, el lector descubre muy pronto que se trata de algo totalmente distinto, porque la mujer que está sola es escritora, se parece mucho a Carmen Martín Gaité y el hombre misterioso viene a entrevistarla y a inspirarla para que medite en el significado de su escritura y creatividad. (Gould Levine, Linda: “Isabel Allende y Carmen Martín Gaité: el mundo al revés”, en *Poder y libertad*, XIII, 2.º trimestre de 1990, pág. 14). Citados por Antonio Pineda Cachero: “Comunicación e intertextualidad en *El cuarto de atrás*, de Carmen Martín Gaité (2.ª parte): literatura versus propaganda”, en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, núm. 17, 2001).

¹³¹ Martín Gaité, Carmen: “Breachas en la costumbre”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 353.

tratamiento de literatura fantástica, incluso un poquito de terror, a algo que en principio se pensó como un libro de memorias. Y una noche de tormenta, que estaba sola en casa, echando furiosamente de menos a alguien –preferentemente desconocido– a quien contarle todo ese proceso de transformación, me dije: “Pues como en literatura mando yo, esa persona va a venir, va a llamar a la puerta ahora mismo”. Y me inventé al hombre vestido de negro. Y apareció. En el texto, como homenaje a Todorov, la narradora, que tiene insomnio, al levantarse de la cama en busca de algo que no sabe lo que es, se tropieza con el libro que la hace perder pie y caerse. Ese libro es la *Introducción a la literatura fantástica*.¹³²

Precisamente, sobre la aplicación de un tratamiento de literatura fantástica a *El cuarto de atrás*, entre las anotaciones de sus cuadernos de todo correspondientes a diciembre de 1976 se encuentra una referencia al libro *Introduction a la littérature fantastique*, de Todorov, que la autora estaba leyendo en esos días y que será importante en su novela *El cuarto de atrás*; de hecho, el final es ambiguo, hasta tal punto que el lector no sabe si lo contado es un sueño de la protagonista o ha sido real. La idea de escribir una obra fantástica era notoria; de hecho, escribe justo antes unas notas para un cuento fantástico. Y el día 31 de diciembre anota su intención de escribir esa tarde algo sobre los usos amorosos de posguerra. En esta anotación se vislumbra la génesis del “hombre de negro” de la novela *El cuarto de atrás*, como anhelado interlocutor de la autora, y se confirma cómo se retroalimentan sus obras de ensayo y de ficción en el proceso creador de las mismas. Entre las anotaciones del mes de enero de 1977 se hallan también algunas notas sobre el interlocutor y alguna idea para la elaboración de *El cuarto de atrás*.

Pero mi proyecto era haber empezado hablando de cómo me encontraba en el cuarto esta tarde, mientras cae la lluvia y yo aguanto aquí, añorando ligeramente la llamada que no se ha producido. Y luego imaginar que un entrevistador venía y me preguntaba que cómo había pasado el año y lo que había pensado a lo largo de él y cómo era mi infancia y cuáles mis lecturas y yo le hablaba de Franco y de su muerte y luego de mis recuerdos de películas infantiles, del Instituto, de los bailes, etc. Y también de mis años de madre abnegada en esta casa, prisionera de un tiempo que se escurría y ahora no

¹³² *Ibidem*, págs. 353-354.

sé pormenorizar, de mis proyectos de libros, de mi afición por lo fantástico e inacabado (...) Y seguir por ahí hurgando en lo de los usos amorosos de la posguerra.¹³³

Los elementos fantásticos presentes en su narrativa se remontan al inicio de su trayectoria como escritora. El 22 de diciembre de 1976 la autora anota en uno de sus “cuadernos de todo”: “La llamada de lo fantástico la sentí por primera vez en 1949, en mis intentos fallidos del *Libro de la fiebre*. Pero está incorrupta, aunque me haya alejado por los caminos de un realismo acomodaticio. Ahondar en el estilo del *Balneario*, sería ahora que sé muchas más cosas y tengo mejor gusto y pulso más seguro, mi salida de los infiernos. Aquello me ha dado una identidad, dormida en mí, que estaba empezando a olvidar, a enterrar. Ahora desafiaré genialmente. Me tengo, al fin, que atrever. Con aparente ingenuidad y prudencia. Despistando”.¹³⁴

Se van a quedar fríos. Dinamita pura y –hasta ahora– no la había disparado. Ya es hora. En los cuentos de la infancia –en el terror y la perplejidad que despiertan– está sembrada para siempre la semilla –que combatimos o no, que germina o no– de nuestro gusto por lo fantástico. Mi tendencia a abominar de las soluciones, de las explicaciones, de los finales felices (tanto en las historias reales como en las literarias) me garantiza esa pervivencia de la semilla. (En “La mujer de cera”, tal vez escribí mi mejor cuento). En *El balneario* no debía haber terminado diciendo que era un sueño. La segunda parte se lo carga todo. Es un pegote cobarde, acomodaticio.¹³⁵

¹³³ Martín Gaité, Carmen: *Cuadernos de todo*, Barcelona, Random House Mondadori, 2002, pág. 396.

¹³⁴ *Ibidem*, págs. 391-392. Para Maria Vittoria Calvi, la cita refleja “la conciencia de que *El libro de la fiebre* entronca con su vocación más auténtica y, lejos de quedarse en experimento aislado, enlaza con las obras posteriores, estableciendo una línea de continuidad (...) los *Cuadernos de todo* revelan que *El libro de la fiebre*, a pesar de haber sido repudiado, se mantuvo vivo en el ‘taller de la escritora’, como ejemplo de una escritura fantástica todavía en ciernes, pero precursora de desarrollos sucesivos”. (“Introducción” a Martín Gaité, Carmen: *El libro de la fiebre*, Madrid, Cátedra, 2007, págs. 13-14). Además, la obra anticipa elementos y fragmentos comunes a sus futuras novelas y cuentos, como las escasas fronteras entre lo real y lo fantástico, reflexiones sobre la escritura, la ventana, las cortinas, el cuarto de atrás de su infancia en la casa salmantina de la Plaza de los Bandos, la presencia del teatro y el estilo cuidado, entre otros. Por ejemplo, se encuentra la idea de la distinta naturaleza de la idea y la palabra, que Martín Gaité reconoce como una influencia de Bécquer (Martín Gaité, Carmen: “Brechas en la costumbre”, en *Agua pasada*, Barcelona, Anagrama, 1993, págs. 165-166): “‘Cada vez es más distinto lo que escribo de lo que querría escribir, pero responde al deseo de entonces, es la necesidad de entonces mucho más acuciante’ (pág. 174). El acto de narrar no responde a un afán testimonial ni a una postura mimética, sino que germina de una imperiosa necesidad; pero la narradora se da cuenta con desconuelo de que lo escrito se ha desvanecido: ‘Después, cuando voy a leer lo que he escrito, todo es un enorme desierto blanco’ (pág. 174)”. (Calvi, Maria Vittoria: Introducción” a Martín Gaité, Carmen: *El libro de la fiebre*, Madrid, Cátedra, 2007, págs. 33-34).

¹³⁵ Martín Gaité, Carmen: *Cuadernos de todo*, Barcelona, Random House Mondadori, 2002, págs. 391-392.

Estas reflexiones de la autora en sus cuadernos de todo hacen pensar en la elaboración de su novela *El cuarto de atrás*. En las anteriores anotaciones referentes a la idea de un entrevistador con el que conversa, parece perfilarse la misteriosa visita que recibe la protagonista de la novela, precedida de la aparición de una cucaracha, que resulta premonitoria. “Poco después aparece en su casa el desconocido vestido de negro que va a convertirse en su interlocutor esa noche, precedido además por una enorme cucaracha, que ha dado un abundante pasto interpretativo a los estudiosos de la novela. Aunque aquí se trate de un animal mucho más doméstico que el caballo de *Retahílas* y bastante habitual en algunas viviendas madrileñas, la narradora se asusta por su tamaño y porque antes de descubrirla allí, sobre las baldosas del pasillo, presiente que va a aparecer. El miedo reside en la capacidad de aceptar la convivencia con un ser tan extraño como la cucaracha, siempre al acecho, tan resistente a la destrucción como la idea agazapada de la muerte”.¹³⁶

Como la propia autora considera, las apariciones repentinas son también desencadenantes de la extrañeza ante lo contemplado y, en este caso, está relacionado con el presentimiento de que algo va a ocurrir. “El hombre de negro tranquiliza a la narradora, cuando la sigue pasillo adelante, diciéndoles que las cucarachas son inofensivas y que tienen un brillo muy bonito además. Llegan al cuarto de estar, él se quita el sombrero negro, mojado de lluvia, y consulta si puede dejarlo sobre la mesa. Lo dejará sobre los folios de donde luego ha de salir el texto de *El cuarto de atrás*.¹³⁷ Según parece, esto es muy metalingüístico,¹³⁸ aunque yo juro que en el año 76 jamás había oído hablar de

¹³⁶ Martín Gaité, Carmen: “Brechas en la costumbre”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 354.

¹³⁷ Emma Martinell Gifre ha estudiado los objetos de esta obra; por ejemplo, la carga simbólica del sombrero, “importantísimo porque debajo de él van aumentando los folios que, al final, constituirán la novela, confundiendo a ella y a nosotros, lectores, acerca de los límites entre la realidad vivida y la realidad imaginada o soñada”. Además, señala que el desorden de los muebles y los objetos revela “el principio de desorden, reflejo de un desorden mental, por el que la autora ha optado, siendo consciente de él (...) Ya no se trata de que los papeles, objetos y los muebles estén desordenados, sino de que lo estén los acontecimientos de la propia vida”. (“*El cuarto de atrás*: un mundo de objetos”, en *Revista de Literatura*, tomo XLV, núm. 89, enero-junio de 1983, págs. 143, 145-146). Citado por Antonio Pineda Cachero: “Comunicación e intertextualidad en *El cuarto de atrás*, de Carmen Martín Gaité (2.ª parte): de lo (neo)fantástico al Caos”, en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, núm. 17, 2001.

¹³⁸ La dimensión meta-literaria y meta-narrativa de su producción la ha destacado, por ejemplo, Giovanna Fiordaliso, que recuerda en una nota las consideraciones de Emma Martinell Gifre sobre el hecho de que “*El cuarto de atrás* es una obra autorreferencial y representa ‘un punto de inflexión’ en la obra narrativa

metalenguaje. Pero, en fin, a partir de *El cuarto de atrás* me he convertido sin quererlo en la reina del metalenguaje. La narradora mira al hombre:¹³⁹

Tiene el pelo muy negro, un poco largo; sus ojos son también muy negros y brillan como dos cucarachas.

—Así que tiene miedo de las cucarachas —dice.

—Sí, sobre todo cuando pienso que van a aparecer, lo que más terror me da es la forma que tienen de aparecer cuando se está pensando en ellas y de arrancar a andar a toda prisa, son imprevisibles.

—Son misteriosas —admite—. Como todas las apariciones.¹⁴⁰

de C. Martín Gaité por cuanto dirige su interés, no al mundo representado, sino al proceso creativo. La aparición de diferentes personajes que discuten acerca de cómo escribir una novela, esa misma novela que estamos leyendo, incluye ambos discursos". (*Carmen Martín Gaité*, Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica, 1993, págs. 22-23). En el mismo artículo, Giovanna Fiordaliso explica que en *Retahílas* la palabra, en su dimensión oral y física, "crea" el texto gracia al diálogo entre los dos protagonistas, que son al mismo tiempo creadores y críticos, narradores y narratarios". (Fiordaliso, Giovanna: "*El libro de la fiebre* y los *Cuadernos de todo* de Carmen Martín Gaité: escritura, literatura, vida", en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, *Carmen Martín Gaité. Nuevas perspectivas*, núm. 52, enero-junio 2014, pág. 17). La metaliteratura también se encuentra en *Nubosidad variable*, en la que las cartas y los cuadernos de las protagonistas, confrontados en la novela, forman el libro en el reencuentro final de las amigas y de sus textos al final de la obra. Una idea que comparte Liesbeth de Bleeker, quien considera que *El cuarto de atrás* tiene una estructura especular, "cuando Carmen empieza a leer la novela que ella misma protagoniza", y que en *Nubosidad variable* se usa un procedimiento similar, ya que "al final del libro, nace la obra que acabamos de terminar de leer: la novela se refleja dentro de la novela misma, como en un espejo" y cita el final de la novela: "De una de las carpetas, mal cerrada, se escapó un folio y salió volando en remolinos (...) Estaba recién escrito y la tinta se había desteñido sobre una de las palabras en letra mayúscula. No eran más que dos. La primera, NUBOSIDAD, casi no se leía" (*Nubosidad variable*, pág. 391). (Bleeker, Liesbeth de: "Viaje a través del azogue: *El cuarto de atrás* de Carmen Martín Gaité", en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, núm. 32, 2006). Por su parte, David González Couso se refiere al cierre circular de la estructura de "El pastel del diablo", ya que en los primeros cuatro capítulos y en el epílogo se encuentra el marco espacial realista, mientras que en el resto se cuenta el periplo de Sorpresa por la Casa Grande. (González Couso, David: "El tiempo de la incertidumbre. Notas para la lectura de *El pastel del diablo*, de Carmen Martín Gaité", en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, *Carmen Martín Gaité. Nuevas perspectivas*, núm. 52, enero-junio 2014, pág. 38). Dunia Gras también alude a la estructura circular de *El cuarto de atrás* y destaca el cuaderno como motivo que abre y cierra la historia y "actúa como clave invocatoria para iniciar el ejercicio de contar". ("*El cuarto de atrás*: intertextualidad, juego y tiempo", en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, núm. 8, 1998). Y Antonio Pineda Cachero explica que "la propia novela en su proceso de ejecución, va absorbiendo paulatinamente lo que leemos, hasta reencontrarse consigo misma al final del texto, ya totalmente escrita (...) Al final, el círculo se cierra y la escritora, que no era *consciente* de estar escribiendo, se reencuentra con el texto y el inicio temporal del mismo (...) la novela se ha escrito sin que lo hayamos notado. El inicio del texto vuelve a reproducirse al final"; además, destaca el hecho de ser un texto muy metaliterario. (Pineda Cachero, Antonio: "Comunicación e intertextualidad en *El cuarto de atrás*, de Carmen Martín Gaité (2.ª parte): de lo (neo)fantástico al Caos", en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, núm. 17, 2001). Por su parte, Annette Paatz destaca las estructuras circulares de *Nubosidad variable*, *El cuarto de atrás* y *A palo seco*, que atribuye a una mirada femenina o de género: "el modo de vida tradicional de las mujeres se halla orientado hacia la circularidad". (Paatz, Annette: "Perspectivas de diferencia femenina en la obra de Carmen Martín Gaité", en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, núm. 8, 1998). Respecto a la obra teatral *A palo seco*, David González Couso recuerda que reflexiona sobre la incomunicación, la soledad o la creación literaria, como temas presentes ya en *El cuarto de atrás*. ("*Carmen Martín Gaité y su geografía literaria*", en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, núm. 41, 2009).

¹³⁹ Martín Gaité, Carmen: "Brechas en la costumbre", en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, págs. 355-356.

¹⁴⁰ *Ibidem*, pág. 356.

Respecto a las apariciones, “en este sobresalto ante lo imprevisible, por cotidiano que sea, late siempre ese presentimiento de que algo va a pasar, que en el lenguaje coloquial se denomina como ‘corazonada’. Y en su trasunto a la literatura, la aparición misteriosa de una persona o de un animal convierte esa presencia inesperada en heraldo de lo desconocido. Aunque lo desconocido –y eso es lo más sobrecogedor– nunca deja de estar bordeado por elementos que ya se intuían y ayudan al reconocimiento”.¹⁴¹

La autora pone como ejemplo otra de sus novelas, en la que tiene lugar otra aparición misteriosa, que produce en el personaje extrañeza y confusión entre la realidad y el sueño. “¿Quién le había dicho, por ejemplo, a Leonardo Villalba, el narrador de *La Reina de las Nieves*, que tras el viaje de retorno a La Quinta Blanca, donde se inició su infancia y concluye la novela, iba a haber en la estación de tren una mujer esperándolo? Y, sin embargo, él ve su silueta entre la gente y sabe que es Casilda Iriarte y que le está esperando a él. Pero luego avanza por el andén, y de pronto deja de verla. Ha desaparecido”.¹⁴²

Se quedó un rato allí, resistiéndose a abandonar el sitio donde había visto o creído ver a la mujer aquella, alargando el cuello en todas direcciones con aire de extravío, dejándose zarandear por la gente alborotada y gesticulante que buscaba la salida, incapaz de tomar ninguna decisión.

Finalmente, notó que la vendedora de periódicos le estaba mirando con curiosidad y se dirigió a ella.

–Perdone, ¿ha visto usted por aquí a una señora de gris? Era una mujer de unos cuarenta años, metida en carnes, con aire desenvuelto. Y le miró con sorna.

–¿Cómo de gris?

–Pues sí, de gris, llevaba un abrigo gris, alta ella.

–¡Huy, hijo, por Dios!, el gris es un color que se confunde mucho. ¿No tienes más señas?

–Sí, alta, ya le digo, y con sombrero.

–¿Gris también el sombrero?

–No me fijé.

–¿Cómo que no te fijaste? ¿Pero la has visto, entonces?

Leonardo, abrumado, se encogió de hombros.

¹⁴¹ *Ibidem.*

¹⁴² *Ibidem.*

—Creo que sí —murmuró, sin dejar de escudriñar los bultos de la gente que pasaba. De la señora de gris no se veía ni rastro. Fingió prestar atención a los libros expuestos en un soporte de esos que dan vueltas, porque de repente se veía a sí mismo bastante ridículo. No sabía qué hacer. La vendedora, sin olvidarse de atender a sus clientes, le seguía observando divertida.

—Oye tú —le dijo sonriendo, mientras le devolvía el cambio a un comprador del *Hola*—, caso de que seas extranjero, que tienes pinta de ello, te quiero advertir una cosa: en esta tierra se ven muchos fantasmas.¹⁴³

La literatura como **brecha en la costumbre** es un tema frecuente en sus obras de ficción, en especial, en sus primeros relatos y cuentos. Lo literario se caracteriza por su carácter rectificador de la vida cotidiana, es decir, es algo que rompe los esquemas habituales de credibilidad y aceptación, lo que provoca un nuevo punto de vista, una perplejidad, que invita a nuestra atención a salir de su letargo, es otra idea de la teoría literaria de la autora que está presente en sus obras de ficción.

Brechas en la costumbre era precisamente el título provisional que tenía yo anotado para cuando reuniera en un tomo mis cuentos de la primera época, porque en casi todos ellos se daba una situación así. Ha pasado algo muchas veces insensible que al final del cuento ha transformado la visión que el protagonista tenía del mundo. Particularmente en “Un día de libertad”, “La mujer de cera” y “El balneario”. Ante estas brechas que a todo el mundo se le insinúan alguna vez en el muro de las costumbres, hay una mezcla de sobrecogimiento y alborozo, o de miedo y deseo, para decirlo de manera más llana. Bien la tape con argamasa, pugne por ignorarla o se meta por ella, ¿quién no ha visto alguna vez esa grieta que amenazaba la solidez de su edificio?¹⁴⁴

Lo fantástico es una brecha en la costumbre que sirve a los personajes de Martín Gaité para rectificar su cotidianidad que no les satisface, concepto de la literatura perteneciente a su teoría literaria. Junto a los relatos y las novelas ya mencionadas al respecto, cabe destacar *Caperucita en Manhattan*, cuya protagonista infantil, Sara Allen, se refugia en la literatura y en los libros, de los que aprende y que le permiten soñar. Son sueños de fuga, que le servirán para

¹⁴³ Martín Gaité, Carmen: “Brechas en la costumbre”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, págs. 356-357; y en “Galicia en mi literatura”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, págs. 136-137.

¹⁴⁴ Martín Gaité, Carmen: “Brechas en la costumbre”, en *Agua pasada*, Barcelona, Anagrama, 1993, págs. 158-159.

iniciar la aventura, el viaje sola a la casa de la abuela, que cambiará por completo su vida.

Sin embargo, el concepto de la vida no es negativo para Martín Gaité, quien considera **lo raro que es vivir**, en su doble acepción de absurdo y de milagroso y extraordinario. La escritora cree que gran parte de la vida se escurre de los dedos inadvertidamente, sobre todo, en los momentos felices.¹⁴⁵ “Una percepción de este tipo fue la que me llevó a titular *Lo raro es vivir* a una de mis últimas novelas, como un deseo de mirar lo más habitual por el revés de su bordado. Se trata de entender que lo que damos por supuesto como normal es casi siempre extraordinario”.¹⁴⁶ Precisamente esta novela comienza así, con una alusión de cómo lo ordinario se convierte en extraordinario:

Hay veces en que lo normal pasa a ser extraordinario así por las buenas y lo notamos sin saber cómo. De entre la sucesión no contabilizada de gestos, movimientos y vislumbres que van engrosando la masa amorfa de lo cotidiano, se separa de los demás uno de ellos, aparentemente insignificante, y salta como la nota discordante de un pentagrama, se queda resonando por el aire con zumbido de moscardón, qué pasa, ha habido una avería o esto significa el comienzo de algo nuevo, nos miramos las manos, las rodillas, qué es lo que ha transformado, hacia dónde enfocar la atención, no sé. Y sobreviene el miedo o la parálisis.

Este tipo de sobresalto fue el que me atacó por la espalda el treinta de junio de hace dos años, cuando acababa de aparcar el coche en un hueco providencial que descubrí bajo aquel techo deslucido de cañizo. Las siete de la tarde más o menos.¹⁴⁷

El sobresalto al que se refiere la protagonista de *Lo raro es vivir*, Águeda, es su percepción y vivencia sobre los instantes previos a su visita al gerontólogo que cuida de su abuelo, con quien tiene que hablar para saber si este ya conoce la noticia de la muerte de su hija, ya que Águeda no se ha atrevido a contársela, a pesar de haber transcurrido ocho semanas del fallecimiento de su madre.

¹⁴⁵ Martín Gaité, Carmen: “Brechas en la costumbre”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 343.

¹⁴⁶ *Ibidem*.

¹⁴⁷ Martín Gaité, Carmen: *Lo raro es vivir*, Barcelona, Anagrama, 1996, pág. 11.

Aparte de la idea de convertir lo ordinario en extraordinario, inherente a la propia literatura, en la novela *Lo raro es vivir* también se encuentra, como su mismo título indica, el carácter raro o extraño de la existencia, concepto habitual de la autora. Son numerosos los comentarios a este aspecto, en su doble acepción, en boca de los personajes. “Desde que el mundo es mundo, vivir y morir vienen siendo la cara y la cruz de la misma moneda echada al aire, pero si sale cara es todavía más absurdo. Para mí, si quieren que les diga la verdad, lo raro es vivir”.¹⁴⁸ Su protagonista, Águeda, la pronuncia en varias ocasiones, en las conversaciones que mantiene con otros personajes.

—A mí no me extraña. Es que todo es muy raro, en cuanto te fijas un poco. Lo raro es vivir. Que estemos aquí sentados, que hablemos y se nos oiga, poner una frase detrás de otra sin mirar ningún libro, que no nos duela nada, que lo que bebemos entre por el camino que es y sepa cuándo tiene que torcer, que nos alimente el aire y a otros ya no, que según el antojo de las vísceras nos den ganas de hacer una cosa o la contraria y que de esas ganas dependa a lo mejor el destino, es mucho a la vez, tú, no se abarca, y lo más raro es que lo encontramos normal.¹⁴⁹

En otra ocasión, Águeda comenta a otro personaje, sobre la muerte y la vida: “Yo creo que lo más llamativo sería escuchar el testimonio de alguien que ya se hubiera muerto, a ver qué decía, pero es difícil porque no vuelven, solo alguna vez en sueños y no siempre da tiempo a apuntar sus palabras, porque hablan, claro, pero se olvida, se dice ‘era un sueño’ y en cambio no se te olvida que tienes que pagar la factura del teléfono. Ellos son los únicos que saben lo raro que era vivir, lo han entendido cuando ya no pueden contarlo en ningún libro”.¹⁵⁰ En otro momento de la novela, incluso, canturrea una canción titulada exactamente así, “Lo raro es vivir”, con la que evoca el pasado.

Cuando salí de casa, tenía el coche aparcado justo a la puerta, una suerte increíble tal como se está poniendo el barrio, pero lo miré con indiferencia, pasé de largo y me metí por la primera bocacalle a la derecha mientras canturreaba un viejo tema mío, ‘Lo raro es vivir’, me dejó absorta considerarlo viejo a pesar de que la letra, los acordes y la pena de amor que lo motivara sangraran aún tan recientes por las paredes de una

¹⁴⁸ *Ibidem*.

¹⁴⁹ *Ibidem*, pág. 73.

¹⁵⁰ *Ibidem*, pág. 76.

buhardilla empapelada de azul, aquel primer cobijo cuando me fui de casa de mi madre, qué lejos, qué cerca, qué raro, “lo raro es vivir, rock de oros y espadas, enterrock de vivir con penas amputadas, rock de sobrevivir”; andaba sin prisa, aunque me daba cuenta de que llevaba retraso y la boca del metro no se puede decir que quede cerca, mejor dicho, no me daba cuenta de nada. Hasta que me vi en el andén y luego me dejé arrastrar por la avalancha de gente que me metía en uno de los últimos vagones, no me había hecho ninguna pregunta, ni siquiera si la línea elegida era la correcta o necesitaría hacer transbordo, era la primera vez que tomaba ese medio de locomoción para ir a mi trabajo.¹⁵¹

Precisamente esa canción procede de la época en la que su madre era joven. “También en la época de ‘Lo raro es vivir’ no existía el compact y en las casas lo que había eran tocadiscos; mi madre tenía uno, que sonaba muy bien, se sentaba en el suelo a escuchar ópera con los ojos cerrados”.¹⁵²

Lo maravilloso y raro que es vivir, un pensamiento de la autora desde su infancia, junto con el paso del tiempo, alimentaron sus perplejidades. “Ya en mis primeros escarceos poéticos recogidos posteriormente en un libro titulado *A rachas* se perciben algunas muestras de este pasmo. Por ejemplo en el poema *Telarañas*.”¹⁵³

¿De qué reino distinto habéis surgido,
tenues, firmes, absurdas telarañas?
Urdidas contra el viento,
llorando con la lluvia,
perdurando y brillando
sin apoyo visible,
a la luna y al sol,
ebrias y desplegadas,
clavicordio de plata con la luna
hebras de iris al sol.
¿De qué reino distinto habéis surgido,
quién os teje y defiende,

¹⁵¹ *Ibídem*, págs. 34-35.

¹⁵² *Ibídem*, pág. 42.

¹⁵³ Martín Gaité, Carmen: “Brechas en la costumbre”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 344.

tenaces, inquietantes telarañas?¹⁵⁴

Precisamente, la perplejidad es la esencia de la literatura, la escritura, según la teoría literaria de Martín Gaité. “Lo que me inquietaba –compruebo ahora– es que algo tan frágil perdurara y se mantuviera “sin apoyo visible”. Una inquietud que, trasladada a otros terrenos, sigue inspirando mi escritura, en busca de respuestas que no aparecen. En esa época de mis primeros poemas (tendría yo dieciocho años), la sed por fundirme con la Naturaleza constituía el núcleo de una brega abocada al fracaso y que ahora ya ni intento”.¹⁵⁵

En resumen, en las obras literarias de Martín Gaité se reflejan las ideas más importantes sobre el concepto de literatura: la consideración de lo literario como sinónimo de vida, que convierte en inmortal la historia narrada, la importancia de la memoria, la influencia de la literatura en la vida, las escasas fronteras entre ambas, el carácter de realidad que confiere la escritura a lo fantástico y a los sueños, la perplejidad como esencia de lo literario, la concepción de la literatura como brecha en la costumbre, que sirve para rectificar y cuestionarse la vida, como aprendizaje para esta y como refugio, consuelo, liberación, fuga o huida, y evasión de la realidad cotidiana que no satisface.

4.1.2. La relación entre literatura y tiempo

El concepto de la literatura como sinónimo de vida y superación de la muerte lleva implícito el carácter inmortal y eterno frente a la fugacidad de la vida. Las obras de ficción de la autora son reflejo de esta idea de su teoría literaria. Además, en la relación entre tiempo y literatura es fundamental el papel que desempeña la memoria. En este sentido, su narrativa muestra también una de las principales señas de identidad de Martín Gaité, es decir, el afán por enhebrar e hilar los recuerdos, atar cabos, que se entremezclan con la literatura, y que caracteriza la manera de hablar de la autora.

¹⁵⁴ *Ibidem.*

¹⁵⁵ *Ibidem.*

Es muy importante, como todos sabemos, el lugar donde se han pasado los veranos de la infancia. De forma explícita lo declara Eulalia Orfila, la protagonista de mi novela *Retahílas*, que aunque no presenta, desde un punto de vista argumental, concomitancias con mi biografía, sí me ha robado algunos recuerdos de infancia y, desde luego, el afán por enhebrarlos y no dejarlos sepultados. Ese “hilo” verbal para tirar de los asuntos que caracteriza mi manera de hablar.¹⁵⁶

De hecho, el propio título de esta novela, *Retahílas*, manifiesta este afán por hilar los recuerdos infantiles, la propia vida, mediante la memoria, tan característico de la autora, reflejado en la protagonista de la historia, Eulalia Orfila. Así reflexiona ella misma sobre el verano, ante su sobrino Germán, el otro participante de estas *retahílas*.¹⁵⁷

Siempre buscando el rastro del verano, tratando de renovar los votos de una religión ya gastada, institucionalizada, sin fe, ¡qué empeño! –“¿adónde iremos?”– buscando en vano el eco que te despiertan los nombres leídos una vez en viejos atlas de geografía, playas, aventuras, el rastro del verano, el olor evaporado de la palabra verano que para los adultos no significa más que coche, pasaporte, dinero, tocadiscos, hotel y sobre todo tregua. Pero las alimañas ocultas, la noche, la montaña inexplorada, el descubrimiento de una tapia difícil de escalar o de un paisaje nuevo y misterioso, los nombres de las hierbas y las frutas, los títeres del pueblo, el miedo a perderse, todo eso es de la infancia. Y yo, que tenía anclada aquí la mía, sentía este lugar como referencia primaria o punto de origen, arcilla de la que he estado echando mano siempre para moldear cualquier sueño, y sabía cada vez mejor que este viaje, fundamento de todos los asuntos pendientes, era el único viaje que quedaba ya.¹⁵⁸

La infancia, y su recuerdo, es determinante en la vida y en la escritura, según la concepción de Martín Gaité sobre el quehacer literario, que se refleja también en sus propias obras de ficción, como explica ella misma sobre la novela *Retahílas*. El carácter de ancla que le confiere la autora a la infancia durante el resto de la vida, recuerdos que rememoran sus propios personajes ficticios, se mezcla con algunos instantes infantiles de la escritora y con la ambigüedad entre lo vivido y lo soñado, otra característica de Martín Gaité:

¹⁵⁶ Martín Gaité, Carmen: “Galicia en mi literatura”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 124.

¹⁵⁷ *Ibidem*.

¹⁵⁸ *Ibidem*.

Este “aquí” es el punto desde el que Eulalia enhebra su discurso, una casa familiar ya deteriorada pero enriquecida por las historias que ella pretender revivir ante su interlocutor, el lugar idóneo para propiciar ese diálogo nocturno y con su punta de misterio.

Hay otro tramo de la novela donde se insiste en el elemento de ancla que suponen los paisajes infantiles, simultaneada esta percepción con otros dos temas (que luego ampliaré): la ambigüedad entre lo visto y lo soñado (que desemboca a veces en una pérdida de identidad) y el ascenso a las alturas.¹⁵⁹

Precisamente, Eulalia decide acercarse al paisaje de sus recuerdos de infancia, que aparece en sus sueños y decora sus lecturas, para evadirse de su realidad. “Eulalia le está contando a Germán que, antes de llegar él, ha sentido pavor de quedarse ahí toda la tarde, en la casa destartalada, esperando la muerte de la abuela Matilde, y se ha escapado al monte en plena siesta, movida de una fuerza que la incitaba a trepar cuesta arriba como huyendo”.¹⁶⁰

Y a fuerza de sentir que aquel aire a ella ya no le entraba en los pulmones y de apretar el paso, jadeaba ya más que respirar, hasta que a cierta altura vi que estaba extenuada, que casi me caía y me senté sudando en una piedra. Fue cuando me fijé por fin en lo que me rodeaba como buscando sosiego en la contemplación del paisaje; el sol ya se había puesto y reparé con susto en que no conocía aquel lugar por más que lo mirase. Perderse yo en el monte ese de atrás, por maleza que tenga, por leyenda que le echen al santuario en ruinas de las cumbres y por años que lleve sin venir a pisarlo es algo inconcebible, completamente absurdo; lo he añorado mil veces, lo que querido olvidar, lo he suplido en otros mucho más grandiosos y nombrados, altas cimas a las que se sube en funicular, todo en vano: se superpone inesperadamente a los demás paisajes, aparece en mis sueños, decora mis lecturas, me lo sé palmo a palmo, de la infancia es inútil renegar, es mi tierra, Germán, mi verdadera patria, tal vez solo mamá llegó a sentirlo suyo como lo siento yo, igual de montaraces hemos sido las dos, cabras del Tangaraño y de sus riscos.¹⁶¹

El paso del tiempo y la posibilidad de revivir el pasado a través de la memoria, de los recuerdos, que se mezclan con la realidad, con el presente, se encuentra en otras obras de ficción de Martín Gaité, cuyos personajes

¹⁵⁹ *Ibidem*, pág. 125.

¹⁶⁰ *Ibidem*.

¹⁶¹ *Ibidem*.

reflexionan, en ocasiones, sobre él. Es el caso de Andrea Barbero, protagonista del cuento “Variaciones sobre un tema”, quien rememora, desde la soledad, veinte años después, algunos episodios, sueños y deseos de su adolescencia.

El tiempo, pues, venía a estar contenido mucho más en las historias deseadas –narradas a uno mismo o a otro– que en lo ocurrido en medio de fechas. En las fechas era donde se cobijaba la mentira. Aquel tiempo pasado en la glorieta –con el muchacho o ella sola o las dos cosas superpuestas– nada tenía que ver con edad ni clasificaciones; nada absolutamente con los esquemas de la madre, la cual decía “el año que reñiste con Manolo”, “la primavera en que murió Jesusa”, “después de mi pulmonía” o “el invierno en que empezó a venir el primo a comer los domingos”, aceptaba la total solidaridad de la fecha con el acontecimiento, como si no pudieran pedirle al tiempo más cuentas que las de su coincidencia con los sucesos que había patrocinado; y aunque también ella en muchas ocasiones hubiese tratado de reconstruir el edificio de su edad apuntalándolo contra semejantes datos, sentía ahora que cualquier referencia anecdótica era un espantapájaros colocado para desorientar de una búsqueda verdadera.¹⁶²

La reflexión que hace Andrea sobre el paso del tiempo, al rememorar sus recuerdos, a través de la memoria, sirve para afianzar su identidad, como les ocurre a otros personajes creados por la autora.¹⁶³

Fue la preocupación misma ante la frecuencia morbosa del fenómeno lo que contribuyó a irlo tornando menos ciego. Porque al necesitar preguntarse por el sentido de semejantes vanos recuentos, a fuerza de buceos en su propio pensar, vino a comprender Andrea poco a poco que no era una cronología de su vida a lo largo del período vivido en la ciudad lo que andaba buscando. Se trataba más bien, por el contrario, de una voluntad de rechazar las cronologías aceptadas hasta entonces y de rastrear una pista del tiempo menos falaz. Y por este camino llegó a estar clara una cosa: la falta de sincronización entre el lenguaje del calendario y el curso real del tiempo, que unas veces anda llevándonos en él y dejándonos habitar los paisajes a que nos asoma, y otras, las más, desconectado de nosotros igual que un tren vacío de cuya llegada a las estaciones llevamos, eso sí, puntual cuenta.

¹⁶² Martín Gaité, Carmen: “Variaciones sobre un tema”, en *El balneario*, Madrid, Ediciones Siruela, 2010, pág. 177.

¹⁶³ Emma Martinell Gifre destaca la importancia de la memoria para las protagonistas de *Nubosidad variable*, Leonardo de *La Reina de las Nieves* y David Fuente de *Ritmo lento*. (Martinell Gifre, Emma: “Introducción”, en Martín Gaité, Carmen: *Hilo a la cometa. La visión, la memoria y el sueño* (Antología), edición de Emma Martinell Gifre, Madrid, Espasa Calpe, 1995, pág. 26).

Así resultaba inadmisibile aceptar, por ejemplo, que hubiese podido contarse por minutos, como los otros, aquel trozo de vida en el límite de la infancia con la adolescencia, salvado indemne de ese purgatorio adonde van a caer las tardes arrancadas de la edad. Y en el fenómeno de tal resurgir menester era ya detener la atención, como para tratar de descifrar una escritura jeroglífica mirada antes distraídamente.¹⁶⁴

La mezcla entre pasado y presente de la protagonista de este cuento se refuerza con la forma en que está escrito también el relato, con saltos cronológicos y mezclando los recuerdos de la infancia con el presente, y con los últimos cinco años del pasado de la protagonista.

En otras obras literarias se reflexiona sobre la importancia del tiempo en la vida. Así, en *Irse de casa*, se alude a la “geografía del tiempo”, relacionada con la memoria y el olvido, en alusión a la protagonista, Amparo Miranda.

La geografía del tiempo está surcada por caminos de memoria y grutas de olvido. En las grutas se esconde Amparo niña.

Cuando muera, seguirá escondida ahí, tan dentro que será como si se hubiera ido. Tal vez algún explorador arriesgado pueda encontrar huellas de su paso en la arena de los senderos que se bifurcan al azar como las rayas de la mano, especialmente en encrucijadas donde se detuvo más, en algunos vértices desde los que ya no se veía nada y rezó a la luna: ha escrito cartas, aunque nunca con otros cuerpos que llevaban su infancia soterrada o a cuevas, ha contado cosas que pudieron quedar albergadas en oídos atentos, se ha desdoblado en perfiles abultados por la sombra dejada a sus espaldas, ha cambiado de rumbo. Y hubo ojos que la vieron pasar. Ya andaba hacia algún sitio y el paisaje, al igual que los puntos cardinales, era referencia real, no adivinanza oscura.¹⁶⁵

El paso del tiempo y la fugacidad de la vida son temas habituales en la producción literaria de Martín Gaité. Sus personajes acusan el paso del tiempo, incluso, miss Lunatic, que encarna a la estatua de la Libertad y que es, por

¹⁶⁴ Martín Gaité, Carmen: “Variaciones sobre un tema”, en *El balneario*, Madrid, Ediciones Siruela, 2010, págs. 174-175.

¹⁶⁵ Martín Gaité, Carmen: *Irse de casa*, Barcelona, Anagrama, 1998, pág. 301. En esta cita se halla el concepto de puntos cardinales, que, para la autora, son el tiempo y el lugar. Citado por Alison Ribeiro de Menezes (“New York as ‘Pórtico’ in Martín Gaité’s late work”, en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, *Carmen Martín Gaité. Nuevas perspectivas*, núm. 52, enero-junio 2014, pág. 49), quien, destaca, el proceso de auto-concienciación de la protagonista.

tanto, inmortal, aunque también tiene un lado humano, se siente invadida por el desaliento en un momento de la novela *Caperucita en Manhattan*. Antes de encontrarse con Sara Allen en el metro, ayuda a una mamá con su niño, Ray, ya que va cargada de paquetes. Miss Lunatic menciona otra de las ideas de Martín Gaité relacionadas con el paso del tiempo: la memoria y el legado de los recuerdos a otras personas, mediante la palabra.

Se quedó mirándolo desaparecer engullido por el túnel, y luego echó a andar hacia la salida. Andaba encorvada, arrastrando los pies, presa de un súbito desaliento. ¿Adónde iría a parar con los años su campanilla?, ¿qué sería de Ray cuando creciera? Se puso a pensar en la transformación incesante de las personas y de las cosas, en las despedidas, en los fardos que va echando el tiempo implacablemente sobre las espaldas. Y sintió una especie de vértigo. “¡Qué vieja soy! —pensó—. ¡Cómo me gustaría descargar mis fardos más secretos en alguien más joven, digno de heredarlos! ¿Pero en quién...? ¡Vaya!, se ve que la conversación con el comisario me ha puesto sentimental. Pues no, no lo consientas”.¹⁶⁶

El deseo de miss Lunatic de legar “sus fardos más secretos” en alguien más joven se cumple a continuación, ya que en la siguiente escena conoce a la niña Sara Allen, a quien desvelará su secreto: el hecho de que ella es la estatua de la Libertad, en cuyo interior vive de día y del que se escapa por la noche disfrazada de mendiga. Miss Lunatic transmite su legado, su memoria a Sara, y lo hace a través de la palabra, en la conversación que ambas mantienen. Al final de la novela Sara se introduce en el interior de la estatua, lo que también puede significar que ha heredado su legado o la misión que tiene de insuflar vida a la estatua, para que se mantenga joven.

Incluso la protagonista de esta novela, *Caperucita en Manhattan*, Sara Allen, a sus diez años, se lamenta de la fugacidad de la vida. Lo hace en los momentos de disfrute, todos ellos relacionados con la literatura y la aventura, como cuando lee, escucha cuentos y sueña, ya que la ficción la saca de su tiempo histórico y de su cotidianidad, que no la satisface. La niña pierde la noción del tiempo, por ejemplo, cuando está con su abuela.

¹⁶⁶ Martín Gaité, Carmen: *Caperucita en Manhattan*, Madrid, Ediciones Siruela, 1990, pág. 119.

No tenía la menor idea de si había pasado poco tiempo o mucho desde que fue su madre. Pero sus dudas se disiparon pronto.

Acababa la abuela de tirar por el aire el dinero que venía de ganar en el bingo, y estaba su nieta recogiendo del suelo, las dos muertas de risa, cuando sonó el teléfono y la abuela fue a atenderlo.

—Diga... Ah, hola, Vivian... Sí, claro, ya estoy aquí, ¿o es que no me oyes...? Pues no, siento darte ese disgusto, pero no me ha raptado el vampiro del Bronx. Creo que prefiere la carne más joven.

Sara había acabado de recoger los billetes y se había sentado en la butaca de la abuela. Miraba pensativa y sonriente el parque abandonado de Morningside, sobre el cual se alargaban unas nubes color violeta que iban perdiendo poco a poco su resplandor. Cloud se subió a su regazo ronroneando y ella lo empezó a acariciar. Se encontraba tan a gusto como pocas veces en su vida.

—Os había dejado una nota encima del piano —estaba diciendo la abuela—. Además llevo aquí ya diez minutos.

Sara la miró. Y ella le devolvió la mirada y le guiñó un ojo sonriendo. A Sara le hacía mucha gracia que la abuela se defendiera de los sermones de su propia hija con aquellas mentiras de niña chica. Y le mandó un beso en la punta de los dedos. Pero ahora, además, lo que estaba diciendo le servía de pista sobre el tiempo transcurrido. (...)

—¿Has oído a la abuela, Cloud? Diez minutos han pasado nada más. Parece imposible lo que cabe en solo diez minutos. Si no fueras tan ignorante, si fueras el gato de Cheshire,¹⁶⁷ podríamos hablar de cómo se estira el tiempo algunas veces. ¿Ronroneas, eh? Bueno, eres tonto, pero cariñoso. Y además tienes el pelo muy suavecito, esa es la verdad. (...)

—Venga, hija, vamos a merendar. La pesada de tu madre dice que el supermercado está muy lleno y que va a tardar como media hora. ¡Qué respiro!

Aquella media hora, en cambio, se hizo increíblemente corta a Sara.¹⁶⁸

Sara también pierde la noción del tiempo en su aventura nocturna en Manhattan, una noche en la que conoce a miss Lunatic y a Edgar Woolf, y visita Central Park, tras lo cual va a casa de su abuela en limusina, acompañada por Peter, el chófer de Edgar Woolf.

A Sara de repente se le agolparon en la imaginación todas las escenas vividas aquella noche, y no fue capaz de calcular si habían pasado horas o años. ¿Qué sentido podía tener hablar de algo como prisa, cuando se han perdido las referencias del tiempo?

¹⁶⁷ Es una de las referencias a Alicia en el País de las Maravillas presentes en esta novela.

¹⁶⁸ Martín Gaité, Carmen: *Caperucita en Manhattan*, Madrid, Ediciones Siruela, 1990, págs. 66-67.

Miss Lunatic le había dicho que ella nunca tenía prisa cuando rondaba una buena conversación.¹⁶⁹ Pero con este Peter no se acababa de entender si quería darle conversación o meterla en un lío. Y además, la abuela la estaría esperando. Consiguió leer el rótulo de una de las calles, aprovechando una parada de semáforo, e inmediatamente consultó el plano.

–¡Pero si estamos más debajo de Chinatown, Peter!

–Eso parece, veo que se orienta bien, señorita.

–¡Es que tengo un plano! ¡Y no me llames señorita! Me llamo Sara. No me digas ahora que no vamos hacia el sur. ¡Me estás liando!

La voz de Peter se dulcificó. A duras penas conseguía ocultar la risa.

–Bueno, guapa, pues no te llamaré señorita. Es que me daba pena despertarte, pero ahora damos la vuelta. Ya estarán las calles del centro más despejadas.

De repente los ojos de Sara, que saltaban continuamente del plano a lo que iba vislumbrando por la ventanilla, se encendieron con un fulgor triunfal:

–¡¡No!! ¡No des la vuelta ahora! ¿No es este ya el barrio de los financieros?

–Sí, pero a estas horas está muy muerto. Eso cuando hay que venirlo a visitar es por las mañanas, cuando corre a manadas el dinero por aquí.¹⁷⁰ Lo que veo es que te conoces Manhattan como la palma de la mano.¹⁷¹ ¿Llevas muchos años viviendo aquí?

–Por desgracia vivo en Brooklyn, hijo.¹⁷² ¿De qué te ríes?¹⁷³

Y en el desenlace final de la novela, Sara también se asombra de que el tiempo haya transcurrido tan deprisa, durante su aventura en Manhattan, hasta tal punto que se sorprende al pensar que el día anterior había sido su cumpleaños: “Se quedó unos instantes paralizada. ¡Ayer! ¿Pero su cumpleaños había sido ayer? Bueno, resultaba increíble. Mejor no pensar en ello”.¹⁷⁴

El paso del tiempo también se refleja en la creación literaria de Martín Gaité, en su mirada de escritora, por la perspectiva que supone el transcurrir de la vida, por ejemplo, en su poesía. En este sentido, la literatura es reflejo de la vida. Como indica Susanne Niemöller, “entre los *Poemas de primera juventud* y los veinte *Poemas posteriores*, todos escritos después del traslado de la autora en 1948 de Salamanca a Madrid, se nota un claro cambio tanto a nivel temático

¹⁶⁹ Es el concepto de Martín Gaité sobre la conversación auténtica, mantenida con esmero y tiempo, sin prisa. Este concepto también se lo aplica a la vida, sin prisas.

¹⁷⁰ En la novela hay varias referencias, no exentas, en ocasiones, de crítica, a la voracidad del dinero.

¹⁷¹ La autora conocía bien Manhattan, por sus viajes.

¹⁷² Esta expresión parece la forma de hablar de la autora.

¹⁷³ Martín Gaité, Carmen: *Caperucita en Manhattan*, Madrid, Ediciones Siruela, 1990, págs. 186-187.

¹⁷⁴ *Ibidem*, pág. 204.

como a nivel formal”.¹⁷⁵ Por ejemplo, destaca “el cambio de perspectiva que sustituye la visión fragmentaria que contemplaba el exterior desde el interior –la visión distorsionada por los sueños y la reducción a un espacio limitado– por una nueva perspectiva que observa el interior desde el exterior (...) La diferencia es que ahora el yo poético se encuentra del otro lado contemplando el dentro desde el afuera”.¹⁷⁶

Y, respecto a los poemas escritos entre 1986 y 1992, incluidos en *Después de todo*, también se observan cambios, como la inclusión de dos nuevos temas: la vejez y la memoria. “En general se nota en aquellos poemas un claro giro hacia el pasado cuyo alejamiento se experimenta con cierta nostalgia”.¹⁷⁷ Además, hay otra diferencia entre el final y el inicio de su poemario, el hecho de que “los primeros están caracterizados por una mirada introspectiva preocupada por el propio destino mientras que en *Después de todo* se nota una apertura de la mirada hacia los demás (...) Es este mismo espíritu de lucha continua por la vida a pesar de todos los obstáculos, a pesar de la guerra y el sufrimiento, de la muerte de los queridos, de la nostalgia ante el paso del tiempo, de la vejez y de la enfermedad, de la derrota y la pérdida del amor, lo que caracteriza estos poemas de madurez. Y esta es probablemente la característica más general de la poesía de Carmen Martín Gaité”.¹⁷⁸

Al igual que en su poesía, el paso del tiempo se refleja en la mirada de la escritora en su narrativa. “Es la diferencia principal que separa *Entre visillos* de *El cuarto de atrás*, aunque muchos de sus temas sean comunes: la perspectiva del tiempo, los veinte años que median entre una novela y otra. En la primera hay rebeldía de la chica provinciana que quiere volar con alas propias; en la segunda, la nostalgia de aquella chica evocada por la mujer madura. Y sobre todo la constatación, infiltrada progresivamente, de que todo aquello que se

¹⁷⁵ Niemöller, Susanne: “*Después de todo. Poesía a rachas*. La obra poética de Carmen Martín Gaité”, en Redondo Goicoechea, Alicia (ed.): *Carmen Martín Gaité*, Madrid, Ediciones del Orto, 2004, pág. 73.

¹⁷⁶ *Ibidem*, pág. 75.

¹⁷⁷ *Ibidem*, pág. 78.

¹⁷⁸ *Ibidem*, pág. 80.

miró entre visillos y también como entre sueños era un material histórico por el que muchas personas jóvenes sentían curiosidad”.¹⁷⁹

Una curiosidad que apuntaba más que a enterarse de los precios del trigo o las relaciones diplomáticas de España con otros países, a saber qué manera habíamos tenido nosotros de entablar relaciones con el sexo contrario, curiosidad por las canciones que cantábamos, por las películas que veíamos, por las ropas que usábamos, por los locales que frecuentábamos.¹⁸⁰

Precisamente esta curiosidad por las historias y su conversión, con el paso del tiempo, en Historia, llevará a la autora a investigar sobre los usos amorosos del siglo XVIII. “La misma que me había llevado a mí a hurgar durante cinco años en textos menores del siglo XVIII y a centrarme, persiguiendo el tema del amor entre hombres y mujeres, en la moda del “cortejo”. Lo que pasa es que al estudiar el siglo XVIII, yo no había podido contar con la ventaja de encontrarme por la calle de Alcalá con Moratín, Campomanes, Macanaz o la Caramba, ni de conocer a nadie que hubiera alcanzado a conocerlos. Y en cambio, protagonistas de la Historia que yo –sin saber que lo era– había contemplado entre visillos quedaban muchos todavía. Pero la verdad es que algunos se empezaban a morir, cuantos más se murieran más le iban cargando a uno, como quien no quiere la cosa, con un fardo parecido al del baúl de la abuela de *Retahílas*”.¹⁸¹

El paso del tiempo está relacionado con el concepto de Historia, porque los hechos se convierten en históricos con el transcurso de la vida, y también con la concepción de la memoria y su legado. “A este respecto, la muerte del general Franco supuso, no solo para mí sino para mucha gente de mi edad, el espaldarazo definitivo que nos convertía en testigos de la Historia. Ahora ya sí que no había más remedio que ponerse a revisar las cosas desde otra perspectiva. Las sensaciones que me provocó ver por televisión a Carmencita Franco, siguiendo enlutada el cortejo fúnebre que llevaba el ataúd de su padre

¹⁷⁹ Martín Gaité, Carmen: “Historia e historias”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 369.

¹⁸⁰ *Ibidem*.

¹⁸¹ *Ibidem*, págs. 369-370.

al Valle de los Caídos, están narradas así para el hombre de negro en *El cuarto de atrás*:¹⁸²

No se la reconoce –pensé– pero es aquella niña. Tampoco ella me reconocería, hemos crecido y vivido en los mismos años, ella era hija de un militar de provincias, hemos sido víctimas de las mismas modas y costumbres, hemos leído las mismas revistas y visto el mismo cine, nuestros hijos puede que sean distintos, pero nuestros sueños seguro que han sido semejantes, con la seguridad de todo aquello que jamás podrá tener comprobación. Y ya me parecía emocionante verla seguir andando hacia el agujero donde iban a meter a aquel señor, que para ella era simplemente su padre, mientras que para el resto de españoles había sido el motor tramposo y secreto de ese bloque de tiempo (...) cuyo fluir amortiguaba, embalsaba y dirigía (...) Se acabó, nunca más, el tiempo se desbloqueaba, había desaparecido el encargado de atarlo y presidirlo, Franco inaugurando fábricas y pantanos, dictando penas de muerte, apadrinando la boda de su hija y de las hijas de su hija, hablando por la radio, contemplando el desfile de la Victoria, Franco pescando truchas, Franco en el Pazo de Meirás. Franco en los sellos, Franco en el NO-DO, mientras todos envejecíamos con él, debajo de él; y entró el cortejo en la Basílica y se volvió a ver la tumba abierta, “lo van a enterrar”, pensaba yo, pero lo pensaba al margen de consideraciones políticas, preguntándome más bien cómo había sido ese bloque de tiempo.¹⁸³

Precisamente, el paso del tiempo convierte en histórico el testimonio de los autores sobre su realidad circundante presente en su literatura. La autora pone como ejemplo su novela *Entre visillos*, testimonial de una época pasada.¹⁸⁴

Desde que dije en 1969: “Ha muerto Ignacio Aldecoa. Los años cuarenta y cincuenta, lo queramos o no, empiezan a ser historia”, me había ido dando cuenta, cada vez con mayor motivo, de que era verdad. Nuestros hijos y los amigos de nuestros hijos crecían

¹⁸² *Ibidem*, pág. 370.

¹⁸³ *Ibidem*.

¹⁸⁴ “Si *Entre visillos* ofrece hoy día una lectura testimonial y crítica de ciertos comportamientos inveterados de la posguerra, creo que en algunos de sus cuentos se aprecian incluso mejor las connotaciones sociales de este tipo de narrativa, como en ‘Un día de libertad’, ‘La chica de abajo’, ‘La oficina’, ‘Los informes’, ‘La conciencia tranquila’ y ‘La tata’. En medidas diferentes estos cuentos muestran la injusticia social de alguna realidad o de algún acontecimiento acaecido a un personaje, la oposición entre distintas clases sociales, o simplemente están ubicados en la esfera de lo laboral”. (Jurado Morales, José: “Enfoque testimonial: cuentos donde lo personal tiende a lo social”, *Del testimonio al intimismo. Los cuentos de Carmen Martín Gaité*, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 2001, págs. 79-113). Citado por José Jurado Morales: “La narrativa breve de Carmen Martín Gaité: algo más que cuentos de mujeres”, en Redondo Goicoechea, Alicia (ed.): *Carmen Martín Gaité*, Madrid, Ediciones del Orto, 2004, págs. 93-94.

de otra manera, en el seno de unas condiciones sociales, económicas y políticas tan diametralmente opuestas a las que habían presidido mi primera juventud y la de Ignacio, que nuestras menciones a la guerra civil, a la no existencia de televisión, al racionamiento y a las puestas de largo en un casino provinciano les sonaban como alusiones a la guerra de las Galias. Yo no me sentía vieja todavía, pero me daba cuenta de que mi testimonio –aquel que había dejado caer sin darme cuenta con la frescura de la inmediatez en mi primera novela larga *Entre visillos*– empezaba a ser histórico.¹⁸⁵

La relación entre el paso del tiempo y la Historia se encuentra también, en otro sentido, en la novela *Caperucita en Manhattan*, ya que la autora se inspira en datos históricos para construir el personaje de miss Lunatic, como se detalla en el epígrafe de este capítulo dedicado al arte de narrar y, en concreto, a la construcción de los personajes.

En las obras literarias de la autora hay otro aspecto relacionado con el paso del tiempo, sobre el que reflexiona en su teoría literaria: la presencia de los ancianos. Sin embargo, se trata de unos ancianos cuyas acciones y personalidad recuerdan, en cierta manera, a la vitalidad de la infancia y juventud; son los llamados “viejos-excepción”, “homenaje a esta tradición es Gloria Star, la abuela de Sara Allen en mi novela *Caperucita en Manhattan*”.¹⁸⁶ Se trata de una mujer apasionada a la lectura, a contar e inventar historias, excantante, que vive de forma independiente y a quien “le gusta vivir sola”.¹⁸⁷

Rebeca Little, la madre de la señora Allen, se había casado varias veces y había sido cantante de *music-hall*. Su nombre artístico era Gloria Star. Sara lo había visto escrito en algunos viejos programas que ella le había enseñado. Los guardaba bajo llave en un mueblecito de tapa ondulada. Pero ahora ya no llevaba cuellos de armiño. Ahora vivía sola en Manhattan, por la parte de arriba del jamón, en un barrio más bien pobre que se llamaba Morningside. Era muy aficionada al licor de pera, fumaba tabaco de picadura y tenía un poco perdida la memoria. Pero no porque fuera demasiado vieja,

¹⁸⁵ Martín Gaité, Carmen: “Historia e historias”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, págs. 368-369.

¹⁸⁶ Martín Gaité, Carmen: “Los viejos en la literatura”, *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 420.

¹⁸⁷ Martín Gaité, Carmen: *Caperucita en Manhattan*, Madrid, Ediciones Siruela, 1990, pág. 19.

sino porque a fuerza de no contar las cosas, las memoria se oxida.¹⁸⁸ Y Gloria Star, tan charlatana en tiempos, no tenía ya a quién enamorar con sus historias, que eran muchas, y algunas inventadas.

Su hija, la señora Allen, y su nieta, Sara, iban todos los sábados a verla y a ordenarle un poco la casa, porque a ella no le gustaba limpiar ni recoger nada. Se pasaba el día leyendo novelas y tocando foxes y blues en un piano negro muy desafinado; así que por todas partes se apilaban los periódicos, las ropas sin colgar, las botellas vacías, los platos sucios y los ceniceros llenos de colillas de toda la semana. Tenía un gato blanco, cachazudo y perezoso que atendía por Cloud, pero que nada más abría los ojos cuando su ama se ponía a tocar el piano; el resto del tiempo lo consumía dormitando encima de una butaca de terciopelo verde.¹⁸⁹ A Sara le daba la impresión de que su abuela tocaba el piano nada más que para que el gato se despertara y le hiciera un poco de caso.

La abuela nunca venía a verlos a Brooklyn ni los llamaba por teléfono, y la señora Allen se quejaba de que no quisiera venirse a vivir con ellos para poderla cuidar y darle medicinas como a los ancianitos de su hospital.¹⁹⁰

La personalidad de Gloria Star contrasta con el convencionalismo del resto de los personajes adultos de la novela, salvo el caso de miss Lunatic; entre ellos, su hija, Vivian Allen, preocupada por el bienestar de su madre: “Me da miedo que le roben o le pase algo. Le puede dar de repente un ataque al corazón, dejarse abierto el gas por la noche, caerse en el pasillo... –decía la señora Allen, que siempre estaba barruntando catástrofes”.¹⁹¹ El disfrute de la libertad que caracterizan a Gloria Star, a su nieta, Sara Allen, y a miss Lunatic, también contrasta con la actitud de los demás personajes adultos, inmersos en sus responsabilidades y rutinas. Ellos jamás soñarían con atravesar Central Park de noche, como proyecta hacer Sara.

Pero a las personas mayores no se les ve alegría en la cara cuando cruzan el parque velozmente en taxis amarillos o coches grandes de charol, pensando en sus negocios y mirando nerviosos el reloj de pulsera porque llegan con retraso a algún sitio. Y los niños, que son los que más disfrutarían corriendo esa aventura nocturna, siempre están metidos en sus casas viendo la televisión, donde aparecen muchas historias que les

¹⁸⁸ La autora considera que en la sociedad actual apenas se conversa y que los ancianos han dejado de legar su memoria a los más jóvenes, por la falta de diálogo y por la percepción que tiene la sociedad sobre ellos. Esta cita refleja esta idea y la importancia de cultivar la memoria.

¹⁸⁹ Como se explicará en el epígrafe sobre el arte de narrar, el color verde es simbólico en la novela.

¹⁹⁰ Martín Gaité, Carmen: *Caperucita en Manhattan*, Madrid, Ediciones Siruela, 1990, págs. 17-18.

¹⁹¹ *Ibidem*, pág. 19.

avisan de lo peligroso que es salir de noche. Cambian de canal con el mando a distancia y no ven más que gente corriendo que se escapa de algo. Les entra sueño y bostezan.¹⁹²

Gloria Star lleva una vida independiente, vive sola y es una apasionada de la literatura, la lectura y la afición por contar historias. Cuando nace su nieta, Sara Allen, convive con el señor Aurelio, propietario de una librería en un barrio llamado Morningside –“al lado de la mañana”–. Los nombres de los personajes y de los lugares, como este, son significativos en la historia. Por ejemplo, el nombre de la abuela, Gloria Star, alude a su condición de cantante y estrella del music-hall; la denominación del barrio refleja el carácter de la propia abuela, la magia, la fantasía, en contraste con la casa, el barrio y el entorno paterno, más serio y convencional, en el que vive la niña. En la casa de la abuela no faltan los tintes mágicos o fantásticos, según la percepción infantil de Sara:

Sara, en aquellos primeros años, solo recordaba haber ido tres o cuatro veces a la casa de Morningside.

El gato Cloud no existía, y había en la entrada un perchero con cabezas doradas de león. La puerta de la casa la abría una asistente negra y muy grandota, que iba siempre de manga corta, aunque fuera invierno. Se llamaba Sally.¹⁹³

Sara, a la abuela, la recordaba tal como la había visto por primera vez en la casa de Morningside. Lo que más le impresionó aquel día es que le había parecido más joven que su madre. Llevaba puesto un traje de seda verde y estaba sentada en un tocador de tres espejos lleno de tarritos que brillaban. La abuela, mientras se maquillaba delante del espejo, canturreaba siguiendo los sonos de una canción italiana que estaba sonando en el *pick-up*:

Parlami d'amore,
Mariú,
tutta la mia vita
sei tu...

Parecía otra la abuela entonces. También la casa de Morningside. Más adelante, cuando su padre llamaba “lagarta” a la abuela, Sara pensaba que es que la recordaría, como ella, vestida de verde.¹⁹⁴

¹⁹² *Ibidem*, pág. 14. En esta cita hay también una crítica a la televisión.

¹⁹³ El estilo literario de Martín Gaité es muy visual; se refleja, por ejemplo, en las descripciones, en las que con pocas palabras el lector es capaz de imaginarse al personaje.

En definitiva, el tiempo es uno de los temas importantes de la producción literaria de Martín Gaité. Así lo prueban las constantes referencias al paso del tiempo, que, es vivido por algunos personajes de sus novelas como un peso. En este sentido, Kathleen M. Glenn destaca la percepción que tiene del tiempo David, protagonista de *Ritmo lento*, quien lo califica como “tierra echada encima de nosotros”.¹⁹⁵ “En *Entre visillos* también se siente el peso del tiempo. Los personajes preguntan la hora repetidamente, hablan de tardes interminables, del largo invierno, de relojes que se atrasan. El reloj de la torre de la catedral es un ojo gigantesco que preside la vida de la ciudad, vida que consiste en matar el tiempo. En *Ritmo lento* es el tiempo quien mata”.¹⁹⁶

En *Fragmentos de interior* “el peso del tiempo se hace sentir constantemente por medio de repetidas referencias a la hora y a la edad de los personajes. Estos viven `a mandobles con el tiempo, sin sacarle alegría ni provecho´ (pág. 41). Al final de la novela todo se hunde: Agustina se suicida; Gloria abandona la casa de Diego; Luisa vuelve a su pueblo, después de sufrir un desengaño amoroso. *Fragmentos de interior* es la novela de la inautenticidad, de las vidas fragmentadas, hilos rotos y relaciones epidérmicas entre personas que no saben habitar el tiempo. El mundo presentado por Martín Gaité es un mundo en descomposición”.¹⁹⁷

Como se verá en el epígrafe sobre el arte de narrar, las referencias temporales, habituales en las obras literarias de Martín Gaité, sirven también para indicar los puntos cardinales al lector –tiempo y lugar– para que este pueda seguir la historia. Por ejemplo, así ocurre en la novela *Caperucita en Manhattan*, aunque también en ella hay comentarios de los personajes a la fugacidad de la vida y al paso del tiempo, o a su distinta percepción según se aplique a la rutina o a la literatura, la conversación y la fantasía.

¹⁹⁴ Martín Gaité, Carmen: *Caperucita en Manhattan*, Madrid, Ediciones Siruela, 1990, págs. 30-31. En esta cita se alude al color verde del vestido de la abuela, símbolo de sus tiempos felices, y hay referencias a los espejos, elemento importante en la producción de la autora.

¹⁹⁵ Glenn, Kathleen M.: “Hilos, ataduras y ruinas en la novelística de Carmen Martín Gaité”, en Pérez, Janet W. (ed.): *Novelistas femeninas de la postguerra española*, Madrid, Ediciones José Porrúa Turanzas, S.A., 1983, pág. 38.

¹⁹⁶ *Ibidem*, págs. 38-39.

¹⁹⁷ *Ibidem*, págs. 44-45.

4.1.3. El carácter lúdico de la literatura: juego, aventura y viaje

El carácter lúdico de la literatura, es decir, la concepción de lo literario como juego, aventura o viaje, está presente de forma constante en las obras literarias de la autora. Así, la protagonista de *El cuarto de atrás*, reflexiona sobre la escritura: “En el fondo, todo es jugar, y el éxito depende de la capacidad de concentración, tengo que pensar eso, que los nervios surgen cuando nos distraemos del juego mismo por atender a las normas que lo fijan de antemano, qué más da, en el programa que ponga lo que quiera, los programas nunca han servido para nada”.¹⁹⁸ La escritora tiene este pensamiento en el transcurso de la conversación con el hombre de negro, que tendrá como resultado la creación de la novela.

Por ejemplo, el viaje, considerado como búsqueda, se convierte en material narrativo, como en el cuento titulado “El pastel del diablo”,¹⁹⁹ protagonizado por Sorpresa. “Prestándole la palabra a una niña inventada de diez años de edad, escribí en 1984.”²⁰⁰

Desde que dejó de ir a la escuela, a Sorpresa se le redobló su afición por inventar cuentos. Los pocos que había podido leer o le habían contado se los sabía ya tan de memoria que no le divertían. Pero había sacado una cosa en consecuencia: tanto en los cuentos que recordaban los viejos como en los que el maestro les daba a leer o les

¹⁹⁸ Martín Gaité, Carmen: *El cuarto de atrás*, Barcelona, Ediciones Destino, 1992, pág. 177.

¹⁹⁹ Para David González Couso, “es una pieza clave en la trayectoria narrativa de la escritora por su condición de pasarela hacia el verdadero conocimiento que proporciona la imaginación” y porque contiene muchos de los elementos de las obras literarias posteriores, como el componente mágico, el simbolismo de los escenarios, la presencia de los espejos, los balcones, las cortinas, las ventanas, los espacios laberínticos, el recurso de la infancia y el diálogo. (González Couso, David: “El tiempo de la incertidumbre. Notas para la lectura de *El pastel del diablo*, de Carmen Martín Gaité”, en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, *Carmen Martín Gaité. Nuevas perspectivas*, núm. 52, enero-junio 2014, pág. 36). En este artículo repasa los trabajos que han analizado este cuento de modo específico, desde diversas ópticas: la importancia de la escritura (Jiménez González, Mercedes: “*El pastel del diablo*: un juego alegórico sobre la iniciación literaria de Carmen Martín Gaité”, en *Letras Femeninas*, vol. XVIII, núm. 1-2, primavera-verano 1992, págs. 83-90), la tradición del cuento de hadas y la relevancia de los intertextos (Myers, Eunice Doman: “Carmen Martín Gaité’s *El pastel del Diablo*: The Hero’s Initiation”, en *Letras Peninsulares*, núm. 16, 2-3, 2004, págs. 409-430; y Fernández Hoyos, Sonia: “El viaje y la aventura en *El pastel del diablo*, de Carmen Martín Gaité: una propuesta de lectura”, en Marco, A. *et al.*, *Actas del VII Congreso Internacional de la Sociedad Española de Didáctica de la Lengua y la Literatura*, tomo II, A Coruña, Diputación, 2004), la valoración del elemento fantástico (Hernández Álvarez 2005) y la asunción de experiencia y literatura en la conformación del universo literario de la autora (González Couso, David: “Alas de libélula. *El pastel del diablo*, de Carmen Martín Gaité”, en *Moenia*, núm. 14, 2009, págs. 391-403).

²⁰⁰ Martín Gaité, Carmen: “El viaje como búsqueda”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 280.

contaba, siempre había un momento en que alguien salía de viaje, y ese momento era como un imán que hacía girar a sus alrededor los demás argumentos; a partir de entonces cambiaba todo. Los protagonistas del cuento se ponían en camino para salir en busca de algo que deseaban mucho o les deparaba el azar. Unas veces encontraban lo que iban buscando y otras no, daba igual. Lo importante era el viaje y las cosas nuevas que aprendían o veían al hacerlo. Yendo de acá para allá se transformaban en otros. Era como si viajaran precisamente para cambiar la vida que padecían al empezar el cuento. Y para poderlo contar.²⁰¹

Sorpresita, la protagonista del cuento “El pastel del diablo” inventaba historias en las que todos sus personajes viajaban, con el objetivo de modificar y rectificar su propia realidad, motivación que comparte con la propia literatura, tanto la lectura como la escritura o creación de ficción. Sus personajes también viajan para poder contarlos, palabras que reflejan la idea de Martín Gaité sobre vivir para contarlos.

Todos los personajes de los cuentos que inventa Sorpresita viajan “para cambiar la vida que padecían en el cuento. Y para poder contarlos”. Sorpresita rechaza la tranquilidad de su mundo natural en nombre de la intranquilidad narrativa. Hay que viajar para cambiar de ser. Y para poder contar ese cambio. Y contar es, para Sorpresita, una lucha contra su medio, un hacer que las reglas de lo imaginativo rijan también el mundo real.²⁰²

Como la literatura, el viaje es una búsqueda de conocimiento y aprendizaje, y permite vivir la vida de otros y evadirse de la cotidianidad, como les ocurre a los protagonistas de los cuentos que leía Sorpresita.

Se trata de una niña de aldea, en contacto perpetuo con la naturaleza y sus misterios. Pero en toda señorita provinciana había dejado huella esta noción, por deteriorada que se recibiese. Que se viajaba para ampliar el horizonte de lo conocido y para traer algo que contar era creencia tan indiscutible que una adolescente de mi época lo primero que metía en la maleta era papel de cartas y un cuadernito para escribir su diario. Si volvía sin haber dejado en ellos huella caligráfica alguna, no dejaba de significar un pequeño fracaso: la confesión de que ni habíamos visto ni nos había ocurrido nada

²⁰¹ *Ibidem*.

²⁰² Martín Gaité, Carmen: “Reflexiones sobre mi obra”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 264.

digno de especial mención, o el reconocimiento –más o menos tácito– de nuestra incapacidad para describirlo.²⁰³

El viaje como aventura también está presente en las obras literarias de la autora, como en la novela *Entre visillos*.²⁰⁴ Uno de sus personajes femeninos se muestra decepcionado tras realizar un viaje para huir de la rutina cotidiana y no ver cumplidas sus expectativas. “Esta decepción está plasmada en el capítulo III de mi primera novela larga de 1958, donde una de las jóvenes provincianas ansiosas de aventura que miran la vida ‘entre visillos’ ve hechos añicos un viaje reciente ante la narración presuntuosa de una forastera madrileña, a quien ha conocido en el tren”.²⁰⁵

La chica de Madrid que venía a pasar las fiestas en casa de un cuñado hablaba de su veraneo en San Sebastián con descuido y confianza. Decía San Sebas.

–Mira que no haberte visto, mujer, en San Sebas; si allí nos conocemos todos. ¿Qué plan hacías tú? ¿Ibas al Cristina?

Goyita le envidiaba aquella desenvoltura. Ella otros veranos había ido a un pueblo de Ávila, donde tenían familia, y este año, de San Sebastián se traía una impresión pálida y sosa que ahora, al hablar con su amiga del tren, la desazonaba. Le parecía que no había estado allí, que se venía sin conocer la ciudad excitante y luminosa que le descubrían las palabras de la otra.

–¿Al Cristina, cómo; al Hotel Cristina?

–Sí, a las fiestas de tarde y noche. Es lo único que se pone un poco medio bien.

–No, yo no he ido. Habría que vivir allí, me figuro; no sabía que dieran fiestas. ¿Estabas tú en el Hotel Cristina?

–Sí, claro. Creí que te lo había dicho. ¿Tú?

–No. Nosotros, no. Nosotros en la Pensión Manolita, una que hay en la calle Garibay, que tiene dos tiestos en la puerta.²⁰⁶

²⁰³ Martín Gaité, Carmen: “El viaje como búsqueda”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, págs. 280-281.

²⁰⁴ “No es casual que la novela arranque con una llegada y termine con una salida, casi una escapatoria, ambas en tren, que abren y cierran el espacio de un curso escolar”. (Mainer, José-Carlos: “Tres rebeldes y tres libros de 1958: Ángela Figuera Aymerich, Ana María Matute y Carmen Martín Gaité” (sobre *Entre visillos*), en Teruel, José y Valcárcel, Carmen (eds.): *Un lugar llamado Carmen Martín Gaité*, Madrid, Ediciones Siruela, 2014, pág. 34).

²⁰⁵ Martín Gaité, Carmen: “El viaje como búsqueda”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 281.

²⁰⁶ *Ibidem*.

El viaje como huida de la rutina está presente en la novela en otros personajes. Julia abandona la ciudad para vivir con Miguel y el profesor Pablo Klein deja las clases y la ciudad, después de las vacaciones. Mientras, otros se conforman con los réditos de su fracasada aventura. “Poco después, Goyita, deseosa de salvar del naufragio alguna pepita de oro de su pobre veraneo, evoca su trato fugaz con un chico mexicano, a quien hasta última hora estuvo esperando volver a ver, y soñando incluso que vendría al tren a despedirla”.²⁰⁷

Sabía muy bien que no la iba a escribir mandándole una foto que se hicieron juntos, ni se iban a volver a ver ni nada; y además tampoco le importaba demasiado que fuera así, pero se esforzaba por convencerse de lo contrario. Más que nada para justificar de alguna manera aquellos dos meses y la ilusión que había puesto en ellos antes de ir; pero sobre todo por poder contarle algo romántico a su amiga Toñuca.²⁰⁸

Goyita emprende el viaje, la aventura, según unos modelos preconcebidos. “No se puntualiza en ningún momento si esta comparsa femenina de *Entre visillos* había metido en la maleta un diario o una caja de papel y sobres como las que se usaban en la época, pero cabe sospechar que, caso de llevarlos, no los estrenó. Y queda también bastante claro que había emprendido aquel viaje atendida a unos modelos de éxito y fracaso similares a los que pueden proporcionar hoy las revistas de corazón. Poco receptiva, en cambio, hacia los fenómenos que salen al paso inesperadamente y que solo capta quien lleva los ojos bien abiertos a las señales de la naturaleza”.²⁰⁹

La ilusión de búsqueda, transformación o pérdida que transmite la literatura desde la infancia va perdiendo vigor al adentrarse en la edad adulta, donde el viaje se realiza con un programa previo e incluso las vacaciones resultan rutinarias.²¹⁰ “Con estas palabras de añoranza establece Eulalia Orfila, otra de mis heroínas de ficción, la diferencia entre los viajes de los que cabe esperar algo y aquellos que poco pueden ya ofrecernos”.²¹¹

²⁰⁷ *Ibídem*, pág. 282.

²⁰⁸ *Ibídem*.

²⁰⁹ *Ibídem*.

²¹⁰ *Ibídem*.

²¹¹ *Ibídem*, pág. 283.

¿Y tú qué vas a hacer este verano? ¿Cómo sigues aquí? ¿Adónde vas? Nos lo venimos preguntando unos a otros cada año más pronto, desde abril, desde febrero, a la primera brisa templada... Siempre buscando el rastro del verano, tratando de renovar los votos de una religión ya gastada, institucionalizada, sin fe (...), buscando en vano el eco que te despiertan los nombres leídos una vez en viejos atlas de geografía, playas, aventuras, el rastro del verano, el olor evaporado de la palabra verano que para los adultos no significa más que coche, pasaporte, dinero, tocadiscos, hotel y sobre todo tregua (...) Pero las alimañas ocultas, la noche, la montaña inexplorada, el descubrimiento de una tapia difícil de escalar o de un paisaje misteriosos, los nombres de las hierbas y las frutas, los títeres del pueblo, el miedo de perderse, todo eso es de la infancia.²¹²

En la novela *Nubosidad variable* también está presente el concepto de viaje y aventura, vinculados a la vida misma. Sofía, antes de conocer al chico rubio de una fiesta, asegura que se va a embarcar en un viaje con el que pone fin a la infancia.

Y entonces pensé en Mariana, claro, pero como en algo a lo que se dice definitivamente adiós. Tal vez ella lo hubiera sentido igual cuando se enamoró, y en ese momento me pareció lógico que no hubiera querido o sido capaz de compartir conmigo sus amores. Lo entendí de lejos y sin daño, con la extraña nubosidad mezclada de certeza con que a veces se entienden las cosas en sueños²¹³ o se ve una ciudad a nuestros pies cuando empieza a subir el avión que tal vez, sin que lo sepamos, nos aleja para siempre de ella, y dice uno “por allí cae tal plaza, tal edificio, tal parque”, y pega la nariz a la ventanilla, los reconoce dibujados primorosamente como entre los caminos de un cementerio, adiós, *je ne regrette rien*,²¹⁴ ahora emprendo viaje hacia otros pagos. Pero me estaba despidiendo de la infancia. Esa era la verdad. Y también, en nombre suyo, de la de Mariana, a quien siempre gustaron poco las ceremonias solemnes. Lo mejor para llevar las riendas de una situación es abstraerse. Con los ojos cerrados, me desentendí de la hoguera del chico rubio para encender la mía, mi propia hoguera-Piaff,²¹⁵ donde crepitaban como hojas secas las voces de la

²¹² *Ibídem*, págs. 282-283.

²¹³ Estas palabras, entre las que se halla “nubosidad”, que pertenece al título de la novela, reflejan las escasas fronteras entre el sueño y la realidad.

²¹⁴ “No lamento nada”. Pertenece a la canción de Edith Piaff que está sonando en ese momento, “Rien de rien”. (Martín Gaité, Carmen: *Traer a cuento*, edición de Julián Moreiro y coordinación de Amparo Medina-Bocos y Esperanza Ortega, León, Edilesa (Junta de Castilla y León), Colección Vuelapluma, 2002, pág. 96).

²¹⁵ De nuevo la metáfora de la hoguera o el fuego, en alusión a la memoria, con los recuerdos mezclados con las nuevas vivencias.

infancia y todos los cuentos leídos o inventados para entretener la espera del amor. Perdí la noción del tiempo.²¹⁶

En la novela *Irse de casa*,²¹⁷ su protagonista, Amparo Miranda, una exitosa diseñadora de moda que vive en Manhattan, Nueva York, emprende un viaje de regreso a la ciudad de provincias que abandonó hacía cuarenta años. Llega con la idea de recomponer una historia, un discurso interrumpido, para atar cabos, hilar. El viaje se convierte en una aventura.

Dice: Creo que podría reconocerte, si te encuentro por la calle, ojalá se te ocurriera a ti lo mismo, y de repente nota que la comezón se despeja, que ha encontrado un motivo fulminante para salir. No a buscarlo, sino a pasear por la misma ciudad donde él aún vive y por la que puede apetecerle salir a pasear, si no es hoy, mañana o al otro, ya es aliciente bastante, las aventuras nunca tienen un final preconcebido, incluyen la posibilidad de naufragar o de volver con las manos vacías. El viaje de Amparo ha cobrado sentido, se ha convertido en una aventura. Ya no le duele el estómago.²¹⁸

El concepto de aventura también está presente en la producción literaria de Martín Gaité, que la autora suele vincular a la esencia de la literatura. Por ejemplo, en la novela *Caperucita en Manhattan* su protagonista, Sara Allen, tiene sed de aventura y sueños de fuga, evasión y libertad. Durante años sueña y planea sobre un plano su aventura de escapar de su casa de Brooklyn e ir sola en metro a ver a su abuela, que vive en Manhattan. La literatura ha alimentado durante estos años sus sueños. Al final, una tarde emprende su aventura, que está ligada también en la obra al concepto de viaje, como califica su propia madre al trayecto de varias millas de distancia entre las dos casas o barrios de Nueva York. En esta aventura conoce a miss Lunatic, quien la alentarán y animarán: “Y no olvides una cosa –le dijo miss Lunatic–. No hay que mirar nunca para atrás. En todo puede surgir una aventura. Pero ante las

²¹⁶ Martín Gaité, Carmen: *Traer a cuento*, edición de Julián Moreiro y coordinación de Amparo Medina-Bocos y Esperanza Ortega, León, Edilesa (Junta de Castilla y León), Colección Vuelapluma, 2002, págs. 95-96.

²¹⁷ Ignacio Soldevila Durante recuerda la unánime acogida positiva de la crítica española e hispanista a esta novela. (“*Irse de casa*, o el haz y el envés de una aventurada emigración americana”, en Redondo Goicoechea, Alicia (ed.): *Carmen Martín Gaité*, Madrid, Ediciones del Orto, 2004, págs. 205-206).

²¹⁸ Martín Gaité, Carmen: *Irse de casa*, Anagrama, 1998, pág. 59.

ansias de la nueva aventura, hay como un miedo por abandonar la anterior. Plántale cara a ese miedo”.²¹⁹

En la novela *Caperucita en Manhattan* hay otros personajes que sueñan y fantasean con otra vida distinta a la actual. Peter, el chófer de Edgar Woolf, ansía protagonizar películas de persecuciones. La costumbre de acompañar a su jefe en su búsqueda de la auténtica receta de la tarta de fresa “había añadido a su pericia de conductor una rapidez de reflejos y una astucia más dignas de fugitivo al margen de la ley que de chófer elegante e impasible”.²²⁰ Cuando lleva a Sara en limusina, al contemplarla dormida, se acuerda de su hija Edith y de sus sueños de aventura que, como los suyos, no se podrán cumplir. Es un comentario no exento de crítica social.

Peter se había puesto a acordarse de su Edith. Muchas veces le había prometido traerla un día a ver los escaparates de la Quinta Avenida y a subir al último piso del Empire. A Edith le fascinaba Manhattan, porque ellos vivían en Brooklyn, y siempre le estaba pidiendo: ‘Anda, papá, guapo, llévame a Manhattan, que allí es donde pasan todas las aventuras’. Pero nunca tenía tiempo de alimentar los sueños de su hija ni de ver cumplidos los suyos. ¡Qué porquería de vida! Y de pronto se sintió perdido como una gota de agua en el mar proceloso de Manhattan, caído del reino de la fantasía con las alas rotas, rodando por las calles de uniforme prestado, y llevando dentro de un lujoso coche prestado a una niña dormida y vestida de rojo, una niña prestada, que no era su Edith, pero de la que tenía que cuidar. Todo estaba al revés, todo era un puro absurdo, un puro préstamo.²²¹

²¹⁹ Martín Gaité, Carmen: *Caperucita en Manhattan*, Madrid, Ediciones Siruela, 1990, págs. 158-159.

²²⁰ *Ibidem*, pág. 179.

²²¹ *Ibidem*, pág. 183. Elisabetta Sarmeti también ha encontrado en este pasaje de la novela crítica social. Cree que este personaje, Peter, poco estudiado, es “muy interesante con respecto a su dimensión testimonial. Su punto de vista de adulto coincide con la perspectiva de un realismo más bien crítico, con tonos de denuncia social”. Respecto al fragmento, en el que, a través de la ventanilla, se ve la gigantesca decoración navideña en los edificios, asegura que “el lujo de la ciudad decorada para las fiestas con gran pompa contrasta con la vida humilde del chófer”. (“Visiones de Nueva York en *Caperucita en Manhattan* de Carmen Martín Gaité”, en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, *Carmen Martín Gaité. Nuevas perspectivas*, núm. 52, enero-junio 2014, pág. 61).

4.1.4. El efecto narcótico de la literatura: consuelo, terapia y refugio

4.1.5. El carácter hedonista de la literatura: placer, deleite y felicidad

La concepción de la literatura como consuelo, terapia y refugio, relacionado con el concepto de evasión, huida o fuga, y liberación de la rutina o la cotidianidad, está presente en las obras literarias de Martín Gaité. Además, como la literatura, la palabra resulta una salvación ante la soledad y se caracteriza por su efecto terapéutico o narcótico. En la novela *Retahílas* Eulalia y Germán, tía y sobrino, mantienen una conversación con el objetivo de conocerse. “El lenguaje en esta novela está concebido como salvación, como puerta abierta a las angustias y obsesiones padecidas en soledad. Son muchos los pasajes de la novela donde se hace un canto a la palabra poniendo el acento en su condición terapéutica”.²²² Esta afirmación podría aplicarse a otros momentos o fragmentos de sus distintas obras literarias, ya que sus personajes de ficción dialogan con bastante frecuencia. La presencia de la palabra es muy importante en su producción literaria. Un ejemplo es la novela *Caperucita en Manhattan*, en la que destaca la reveladora conversación que mantienen miss Lunatic y Sara Allen, que será clave en la trama y en el desenlace final.²²³

Otra muestra son las palabras del abuelo Santiago a su nieta Alina en “Las ataduras”: “Es que, hija de mi alma, la cosa más seria que le puede pasar a un hombre es morirse. Hablar es el único consuelo. Estaría hablando todo el día, si tuviera quién me escuchara. Mientras hablo, estoy todavía vivo, y les dejo algo a los demás. Lo terrible es que se muera todo con uno, toda la memoria de las cosas que se han hecho y se han visto”.²²⁴ En *Nubosidad variable*, es la escritura, y no el diálogo, la que tiene una función terapéutica, como refugio y salvación.²²⁵ En el capítulo “A vueltas con el tiempo”, Sofía escribe:

²²² Martín Gaité, Carmen: “Reflexiones sobre mi obra”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 256.

²²³ Este aspecto se detalla en el epígrafe sobre el arte de narrar.

²²⁴ Martín Gaité, Carmen: “Las ataduras”, en *Cuentos completos*, Madrid, Alianza Editorial, 2002, pág. 118.

²²⁵ En este sentido, para Jeanette Pucheu, “el hilo principal de esta novela es la importancia vital del acto de escribir como acto terapéutico. Esto supone que las protagonistas escriben la mayoría del tiempo solas, volviendo a recordar y colocar los recuerdos en su lugar apropiado”. (Pucheu, Jeanette: *La*

Y supe por primera vez que este tipo de preguntas no tienen jamás respuesta. Y también que por primera vez me estaba enfrentando conmigo misma, sin más auxilio que la aceptación de mi desamparo. Y que tenía que ponerme a escribir: ese era el único refugio posible (...) Y yo le digo que sí, que todo en el fondo es cuestión de palabras, de combinarlas, de jugar con ella, es lo que tiene la literatura, que dicen que se acaba por culpa de los vídeos, pero eso no cuela, es un disparate, la gente sigue loca por inventar escritos que convenzan de algo o emocionen, aunque sea mentira, vamos, que te lo creas, depende de cómo te digan las palabras y cómo las escuches tú. El amor mismo, a ver, ¿no es sobre todo cuestión de palabras?, por lo menos el de las novelas que es el que hace llorar (...) A mí me lo recomendó hace muchísimos años un profesor de Literatura que tuve en el instituto, que no dejara nunca el cazamariposas para atrapar palabras, me lo dijo por un collage que había hecho que se titulaba "El filólogo", don Pedro Larroque se llamaba, y gracias al consejo sigo en pie, porque a mí la literatura me ha salvado de muchos pozos negros.²²⁶

Y en otro momento de *Nubosidad variable* se alude al carácter de refugio y salvación que supone la escritura, ante la realidad circundante: "Me quedé mirando a la ventana. ¿Cuántos días hace que he dejado de escribir? ¿Y por qué? Escribir me sacaba del infierno. Tengo que encontrar los apuntes de la tarde que vino Soledad"²²⁷. En otro capítulo, Mariana asegura que las cartas que le escribe "son fertilizantes para mí. Releerlas me ayuda a coger el hilo del tiempo reciente y estimula no solo mi recuperación anímica sino también la evolución de mi trabajo, que empieza a enderezarse (...) ¡Qué descanso confesarme a mí misma sin rodeos que este vicio epistolar –reiniciado, eso desde luego, gracias al pie que me diste tú–, es, como todos un vicio solitario!"²²⁸ después piensa sobre la escritura: "comprendí que no tengo más refugio que el de la escritura",²²⁹ y se lo confiesa en su texto a su amiga Sofía,

escritura terapéutica y lo epistolar en "Nubosidad variable", "Cándida, otra vez", "Casi perfecto" y "Cuestión de amor propio", Madrid, New York University in Madrid, 2001, pág. 5). La escritura cumple también otra función dentro de la novela: "Martín Gaité relata el proceso de reconstrucción de una amistad por medio de la escritura". (Lluch Villalba, María de los Ángeles: *Los cuentos de Carmen Martín Gaité. Temas y técnicas de una escritora de los años cincuenta*, Pamplona, Eunsu, 2000, pág. 43). Por otra parte, Biruté Cipliauskaitė alude al hecho de que, al escribir y contar para la otra persona, su propia vida, la perspectiva cambia: "escribiendo su vida una para la otra empiezan a verla bajo una luz distinta" (Cipliauskaitė, Biruté: *Carmen Martín Gaité (1925-2000)*, Madrid, Ediciones del Orto, 2000, pág. 57). Citadas por Escartín Gual, Montserrat: "Carmen Martín Gaité: la escritura terapéutica", en *Revista de literatura*, CSIC, vol. 76, núm. 152, 2014, págs. 597-598.

²²⁶ Martín Gaité, Carmen: *Nubosidad variable*, Barcelona, Anagrama, 1996, págs. 161-162.

²²⁷ *Ibidem*, pág. 125.

²²⁸ *Ibidem*, pág. 128.

²²⁹ *Ibidem*, pág. 139.

interlocutora de sus escritos: “Te decía antes que mi patria es la escritura”²³⁰. A Sofía le ocurre exactamente lo mismo.

Y aquella noche me senté a escribir. Era la primera vez que no lo hacía por darle gusto a Mariana o al profesor de Literatura, sino por necesidad imperiosa, porque no tenía otro camino. Seguirlo era cuestión de vida o muerte. Y supe también que era un camino escarpado, pero que me gustaba ser capaz de subirlo, y que lo iba a subir yo sola (...) Aprendí a irme abriendo camino a tientas, a esperar sin esperanza, a no exigir de nadie una respuesta, a alimentarme únicamente de mi hambre de vivir, aunque la sintiera aletargada. Ese ha sido mi norte toda la vida, no convertirme en una mujer amargada, agarrarme a lo que sea para lograrlo. Y, desde luego, no hay mejor tabla de salvación que la pluma.²³¹

El poder terapéutico y salvífico de la palabra y de la literatura es un tema constante en las obras literarias de Martín Gaité, en los cuentos y en las novelas. Su novelística constata “el poder terapéutico de la comunicación oral y escrita, así como el beneficio de la lectura de textos literarios (...) Si la autora priorizó la comunicación hablada en sus primeras novelas, con el paso del tiempo, su discurso narrativo defendió la escritura frente a la oralidad, convirtiéndola en el vehículo elegido por sus personajes para comunicarse y, en definitiva para ella misma, para buscar la curación a través de la palabra”,²³² asegura Montserrat Escartín Gual.

En este sentido, el efecto terapéutico y salvífico del diálogo es evidente, sobre todo, en *Retahílas* y *El cuarto de atrás*, aunque en la primera la conversación sea la suma de los monólogos interiores de los dos protagonistas, y en la segunda el diálogo entre la protagonista y el hombre vestido de negro, esencial para la creación literaria, concluya con la escritura de la obra en sí. En cuanto a la prevalencia del efecto terapéutico de la escritura, hay que destacar *Nubosidad variable* y, sobre todo, *La Reina de las nieves*: en la primera, se confrontan las cartas y los cuadernos de las protagonistas, hasta su reencuentro final, y en la segunda, a través de la

²³⁰ *Ibidem*, pág. 143.

²³¹ *Ibidem*, págs. 209-210.

²³² Escartín Gual, Montserrat: “Carmen Martín Gaité: la escritura terapéutica”, en *Revista de literatura*, CSIC, vol. 76, núm. 152, 2014, págs. 575-603.

escritura y de la literatura se encuentran dos escritores, Leonardo y Casilda, hijo y madre. Tanto el diálogo como la escritura sirven en la narrativa de Martín Gaité para que los personajes logren la búsqueda de su identidad y del sentido de sus existencias, a través de la memoria y la recomposición del pasado y de sus propias vidas.

Respecto al poder de la escritura en *La Reina de las Nieves*, acertadamente Anne Paoli cree que la narración para los dos protagonistas es una tabla de salvación, como para Mariana de *Nubosidad variable*, ya que es el vínculo vital que permite el reencuentro entre madre e hijo, Casilda y Leonardo. En este sentido, Paoli considera que esta novela refleja la evolución narrativa de Martín Gaité, de modo que los escritos de Casilda son como el espejo en el que puede verse Leonardo, idea que enlaza con los conceptos de interlocutor ideal y de los buenos espejos. Además, destaca el hecho de que Leonardo recurra a la infancia y la memoria, así como a la escritura y a la literatura –en concreto al cuento de Andersen *La Reina de las Nieves* y a su personaje Kay–.

Pour Leonardo, rédiger ses souvenirs d'enfance revient à prolonger la fiction: c'est perpétuer la mémoire de sa grand-mère à travers les contes, et, tout particulièrement, celui d'Andersen. C'est également prendre de la distance vis-à-vis de son histoire favorite, *La Reina de las Nieves*, sans pour autant renier le destin du petit Kay, qui fut également le sien; mais c'est enfin sortir de l'enfer de l'indifférence et accepter l'univers du réel; mieux, y trouver sa place.

Casilda, pour sa part, écrit pour se libérer de cette fuite en avant qui l'habite depuis plus de trente ans, à la fois contrainte et désir. Sa narration est "una tabla de salvación", comme l'aurait dit Mariana, dans *Nubosidad variable*. Non seulement pour elle, mais pour Leonardo. Elle est le lien vital qui permet la rencontre entre une mère et son fils. A cet égard, et l'on remarque ici l'évolution littéraire de Carmen Martín Gaité, les écrits de Casilda deviennent une sorte de miroir dans lequel Leonardo peut se lire. En effet, le protagonista ne concevait sa propre narration sans une écoute, sans un lecteur: "Necesitaría otro lector agregado, eso es lo que me pasa, ni más ni menos, una persona que me leyera" (*La Reina de las Nieves*, capítulo 11, "Averías del alma", pág. 179) constate-t-il. Or, lorsque Leonardo découvre les écrits de Casilda Iriarte, il réalise que ce lecteur, cet interlocuteur parfait, idéal –présent déjà *El cuarto de atrás*– existe vraiment, et qu'il est également narrateur et écrivain. Il épouse à un point tel les idées et le style de Leonardo qu'il semble être son doublé, un autre soi-même, son miroir, en

quelque sorte. Et qui, mieux que sa mère pourrait exprimer cet autre soimême? Non celle fictive, mais bien cette dont la corporéité, la vraisemblance, l'entraînent paradoxalement dans la fiction au moment même où elle devient palpable, visuelle.²³³

Muchos de los personajes de ficción de Martín Gaité se refugian y se evaden de la cotidianidad a través de la imaginación, los sueños, la literatura y la lectura, que también les consuelan y les deleitan.²³⁴ En el caso de la protagonista de la novela *Lo raro es vivir*, Águeda Soler, se refugia y se evade de la realidad gracias a su investigación histórica, como también le ocurría a la propia Martín Gaité: “Y ya sabía, además, que la marca de los papeles ajenos adonde acudo a diario a beber olvido se iba a alterar con el surco de espumarajos dejado por aquel barco fantasma”.²³⁵ Al igual que la literatura, el trabajo de pesquisa de Águeda Soler en las vidas ajenas de dos personajes históricos a los que investiga le consuela de su existencia, debido a la distancia que mantiene respecto a la historia y a que no está involucrada en ella, como sí lo hace con su propia vida: “la ventaja de aquella es que a mí no me clavaba los dientes, podía adornarla incluso con comentarios de por qué me había ido interesando por ella, no me obligaba a mentir”.²³⁶

Martín Gaité se refugia también en la literatura, en especial, en la escritura, que le permite recuperar, por ejemplo, momentos de su infancia. A pesar del progresivo proceso de transformación, de desfiguración, literaria que sufre el paisaje de la aldea orensana de su infancia en *Las ataduras*, *Retahílas* y *El pastel del diablo*, el escenario sigue siendo el mismo, el de sus recuerdos:

Pero, en fin, tanto la infancia de Alina, como la de Eulalia, como la de Sorpresa transcurrieron en un escenario que para mí es el mismo, y cuando –a lo largo de la

²³³ Paoli, Anne: “Approche de l’évolution narrative de Carmen Martín Gaité dans *La Reina de las Nieves*”, en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, núm. 20, 2002.

²³⁴ “Podríamos afirmar con cierta seguridad, que en la obra de Carmen Martín Gaité la ficción, en todas sus variantes –ya sea el sueño, el recuerdo, la imaginación, las lecturas o la escritura–, es poseedora de dos virtudes: por un lado, le permite al personaje evadirse de una realidad no deseada; y por otro, tiene la capacidad de que, también a los ojos del personaje, esa realidad aparezca transformada en otra. En la novelística de Carmen Martín Gaité la ficción se entiende, en definitiva, como una suma de evasión y de metamorfosis. Y la realidad, como un ámbito que se nutre sobre todo de lo soñado, lo recordado, lo imaginado y lo leído”. (Carrillo Romero, María Coronada: *La visión de lo real en la obra de Carmen Martín Gaité*, Granada, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Extremadura, 2010, pág. 257).

²³⁵ Martín Gaité, Carmen: *Lo raro es vivir*, Barcelona, Anagrama, 1996, pág. 42.

²³⁶ *Ibidem*, pág. 90.

elaboración de cada una de esas historias— cerraba los ojos para imaginarme las andanzas y experiencias de esas niñas, lo que estaba tratando de recuperar era la aldea perdida de mi infancia, aquellas percepciones de un paisaje contemplado desde una cumbre, acicate para la fantasía, pretexto de evasión.²³⁷

4.1.6. El ejercicio de la libertad individual

La libertad, concepto que la autora relaciona con la literatura,²³⁸ es otro tema presente en la producción literaria de Martín Gaité, en especial, en *Caperucita en Manhattan*, novela cuyo tema principal es la libertad. En la historia esta está simbolizada por la propia Estatua de la Libertad,²³⁹ personificada en un personaje de carne y hueso, miss Lunatic. La protagonista de esta historia, la niña de diez años Sara Allen, sueña con escaparse de Brooklyn, de la casa de sus padres, a la isla de Manhattan,²⁴⁰ para ser libre. Antes de escaparse, Sara encuentra la libertad en los libros, la literatura, las lecturas, la fantasía, la imaginación, sus dotes de narradora y los sueños.

Aurelio era un señor que por entonces vivía con la abuela. Pero Sara nunca lo llegó a ver. Sabía que tenía una tienda de libros y juguetes antiguos, cerca de la catedral de San Juan el Divino, y a veces le mandaba algún regalo por medio de la señora Allen. Por ejemplo, un libro con la historia de Robinson Crusoe al alcance de los niños, otro con la de Alicia en el País de las Maravillas y otro con la de Caperucita Roja. Fueron los tres primeros libros que tuvo Sara, aun antes de leer bien. Pero traían unos dibujos tan detallados y tan preciosos que permitían conocer perfectamente a los personajes e imaginar los paisajes donde iban ocurriendo sus distintas aventuras. Aunque no tan distintas, porque la aventura principal era la de que fueran por el mundo ellos solos, sin una madre ni un padre que los llevaran cogidos de la mano, haciéndoles advertencias y

²³⁷ Martín Gaité, Carmen: "Galicia en mi literatura", en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 128.

²³⁸ Con acierto José Jurado Morales considera como "factor básico, sin el que no se puede entender la literatura y la vida de Martín Gaité: la reivindicación de libertad para el ser humano". ("La narrativa breve de Carmen Martín Gaité: algo más que cuentos de mujeres", en Redondo Goicoechea, Alicia (ed.): *Carmen Martín Gaité*, Madrid, Ediciones del Orto, 2004, pág. 97).

²³⁹ La Estatua de la Libertad está también en *Nubosidad variable*, en concreto, en un grabado de la tapa de la caja donde Mariana guarda el papel de las cartas que utiliza para escribir a su amiga Sofía. Iñaki Torre Fica señala que la libertad, en el caso de Sofía, está simbolizada por la imagen de una liebre blanca. "Esta estatua de la Libertad abre de nuevo el baúl de los recuerdos", en alusión a que las amigas, tras un reencuentro, se escriben y cuentan sus vidas pasadas. (Torre Fica, Iñaki: "Discurso femenino del autodescubrimiento en *Nubosidad variable*", en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, núm. 16, 2000).

²⁴⁰ Como Sara, Martín Gaité tenía "un sueño infantil de perderme por entre los rascacielos de Nueva York y ver de cerca la estatua de la Libertad". (Martín Gaité, Carmen: "La libertad como símbolo", en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 138).

prohibiéndoles cosas. Por el agua, por el aire, por un bosque, pero ellos solos. Libres. Y naturalmente podían hablar con los animales, eso a Sara le parecía lógico. Y que Alicia cambiara de tamaño, porque a ella en sueños también le pasaba. Y que el señor Robinson viviera en una isla, como la estatua de la Libertad. Todo tenía que ver con la libertad.²⁴¹

La cita anterior contiene muchas de las ideas de Martín Gaité sobre el quehacer literario: la literatura como ejercicio de libertad individual, refugio, evasión y aventura, y el disfrute de la soledad. Además, refleja las escasas fronteras entre la ficción y la realidad, los sueños y la vida, sobre todo, durante la infancia. Alude también a la lectura, la imaginación y la fantasía, que permite vivir otra vida y huir de la realidad que no satisface.

Sara Allen, la protagonista de *Caperucita en Manhattan*, anhela la libertad desde el inicio de la novela, para huir de la vida cotidiana con sus padres que no le satisface; tiene sed de aventura. Cuando se escapa de casa, al principio, siente miedo a la libertad, se asusta y se pone a llorar en el metro. Así le cuenta a miss Lunatic, que encarna a la estatua de la Libertad, cuando esta se acerca a ella al verla sola y llorando:

El resto ya se lo puede imaginar usted. Esta tarde, aprovechando una ausencia de la señora Taylor, he bajado a casa, he cogido la tarta y me he escapado. Ha sido una fuerza superior a mí. Llevaba años soñando con montarme yo sola en el metro para ir a Morningside a ver a la abuela... Lo que pasa es que al llegar a la estación de Columbus, me entró la tentación de salir un ratito a ver Central Park, y no pude resistirme a ella... Hasta ese momento, todo iba más o menos bien. Pero de pronto, cuando me encontré andando sola camino de la salida entre tanta gente que no conocía, en vez de gozar de lo bonito que es eso, sentirse libre, me fallaron las fuerzas y no sé lo que me pasó, me desinflé... Fue cuando usted se me apareció allí.²⁴²

Sin embargo, en cuanto la niña conoce a miss Lunatic, disfruta de la libertad y lo grita en la calle: ¡Oh, soy libre! –exclamaba-. ¡Libre, libre, libre!”.²⁴³ La sensación de libertad es difícil de explicar, como dice Sara: “Ahora no

²⁴¹ Martín Gaité, Carmen: *Caperucita en Manhattan*, Madrid, Ediciones Siruela, 1990, págs. 22-23.

²⁴² *Ibidem*, págs. 136-137.

²⁴³ *Ibidem*, pág. 125.

lloraba de pena, era de emoción. Es que nunca... Es que desde que era pequeña... No sé, sentirse libre se siente por dentro y no se puede decir. ¿Lo entiende?”.²⁴⁴ Al final de la novela, Sara alcanzará la libertad; de hecho, se introduce en la propia estatua.

Años antes de escribir la novela *Caperucita en Manhattan*, Martín Gaité escribió el cuento titulado “El castillo de las tres murallas” (1981), parábola de la libertad y relato en el que destaca lo maravilloso, la magia.

Lo maravilloso triunfa en *El castillo de las tres murallas*, parábola de la libertad alcanzada a fuerza de amor y en pugna con la coacción del interés y la esterilidad del desamor. Lucandro (la avaricia y el egoísmo a la defensiva) tiene enterrada en su castillo de triple muralla a Serena (enamorada del amor y de la libertad),²⁴⁵ que huye cuando encuentra el amor, y promete redimir a su hija, Altalé, así que cumpla quince años. El sabio Cambof Petapel (sabiduría, imaginación transformada) libra a Altalé de la opresión a que su padre la ha sometido, reiterando ella el destino de su madre. Llegando el plazo, Altalé huye con su adalid Amir, avatar juvenil de Cambof, tras haber alentado al pueblo de Belfondo a reivindicar sus derechos frente a la tiranía de Lucandro, el cual termina convertido en una de aquellas “brundas” o ratas que habitan los fosos inmediatos al castillo.²⁴⁶

En “El castillo de las tres murallas” la libertad está relacionada con el amor –la autora habitualmente emplea esta metáfora para referirse a la

²⁴⁴ *Ibídem*, pág. 125.

²⁴⁵ Mercedes Carbayo-Abengózar destaca que en este relato Serena, a través del amor hacia su hija y hacia el profesor de música con quien se escapa, logra la libertad; a pesar de no estar con su hija, se mantiene en contacto con ella mediante los sueños. En este cuento “la maternidad se convierte en vehículo de libertad y no al revés”. También destaca la búsqueda de la libertad por parte de Sorpresa, la niña protagonista de “El pastel del diablo”: “se da muy pronto cuenta de que el cuento que le han contado los mayores de casarse, tener hijos, envejecer en el pueblo y `colorín colorado era un cuento tonto y triste` (p. 160). Se siente sola en el mundo: `sin más compañía que ese motorcito invisible que fabricaba imágenes por dentro de su cabeza` (p. 171) así que decide escribir sus cuentos y aprender a comerse sola el pastel del diablo, siendo esta vez la literatura el camino para encontrar la ansiada libertad”. (Carbayo-Abengózar, Mercedes: “A manera de subversión: Carmen Martín Gaité”, en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, núm. 8). Stefka Vassileva Kojouharova también cree que la creación literaria conduce a Sorpresa a la libertad y que en “El castillo de las tres murallas” la libertad está unida al amor. La creación oral o escrita la comparten las niñas de “El castillo de las tres murallas” y *Caperucita en Manhattan*. Por ejemplo, Serena, la madre de Altalé, le entrega un cuaderno de tapas de terciopelo verde donde anota sus fantasías y sueños, para guiar a su hija. Altalé, Sara y Sorpresa son aficionadas a escuchar y/o leer cuentos, aunque solo las dos últimas los inventan. Y considera significativo que el título de su primer cuento fuera “Un día de libertad”, de 1953. (“Las obras para niños de Carmen Martín Gaité”, en Redondo Goicoechea, Alicia (ed.): *Carmen Martín Gaité*, Madrid, Ediciones del Orto, 2004, págs. 103-114). En definitiva, la fantasía, la magia, la literatura, conduce a las tres a la libertad.

²⁴⁶ Martín Gaité, Carmen: “Reflexiones sobre mi obra”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 263.

literatura—, con la comunicación, con las relaciones dialogales y las historias orales, conceptos personificados en la figura de Altalé, como otros de sus personajes literarios femeninos.

La figura de Altalé recuerda, en su mundo de maravilla, a Matilde, Natalia, Alina, Eulalia, Luisa, Carmen. También ella ama la relación dialogal (con Cambof) y las historias orales, y descubre el camino de la libertad o el amor más fácil y victoriosamente que ninguna de sus antecesoras: por arte de magia.²⁴⁷

La libertad se sugiere, incluso, en el colofón de este relato, como si el deseo de la autora trascendiera la ficción, en la que el castillo es una metáfora de la falta de libre albedrío y del aislamiento e incomunicación, de los que escapa Altalé.

Es como si a través de este largo cuento de “final feliz” yo hubiera soñado como real la libertad apetecida tanto tiempo en vano. Así lo sugiere el colofón: “Acabé de escribir este cuento el 19 de abril de 1981, domingo de Resurrección. Supongo que para Cambof Petapel eso querrá decir algo”. Cambof, que había experimentado varias reencarnaciones (muertes seguidas de resurrección), es el verdadero autor de la ruina del castillo de las tres murallas (la opresión dictatorial con todas sus consecuencias). Y ya en *El cuarto de atrás* advertía el hombre vestido de negro a su interlocutora cuando esta le expresaba su temor a meterse en un laberinto: “En un laberinto, bueno, pero no en un castillo. Hay que elegir entre perderse y defenderse”.²⁴⁸

4.1.7. Literatura e infancia

La infancia y la adolescencia están presentes en las obras de ficción de Martín Gaité.²⁴⁹ Los personajes adultos rememoran episodios de su infancia, adolescencia o primera juventud, como evasión de la realidad. Son recuerdos de libertad. Así, en el cuento titulado “Variaciones sobre un tema”, su

²⁴⁷ *Ibidem*. En esta cita la autora nombra a distintos personajes femeninos de su narrativa; corresponden a las siguientes obras: *El balneario*, *Entre visillos*, *Las ataduras*, *Retahílas*, *Fragments de interior* y *El cuarto de atrás*, respectivamente.

²⁴⁸ *Ibidem*.

²⁴⁹ Alison Ribeiro de Menezes recuerda la presencia de la infancia y adolescencia en su producción, desde *Entre visillos*: la exploración de la relación entre literatura e infancia, en *El cuento de nunca acabar*, la visión de un adolescente en la novela *Los parentescos*, que tiene mucho en común con las tres niñas de *El castillo de las tres murallas*, *El pastel del diablo* y *Caperucita en Manhattan*. (“New York as ‘Pórtico’ in Martín Gaité’s late work”, en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, *Carmen Martín Gaité. Nuevas perspectivas*, núm. 52, enero-junio 2014, pág. 51).

protagonista, Andrea, recuerda un episodio vivido a sus quince años, su primer paseo en solitario, su escapada, en Madrid, que visita por vez primera en esa época. Esos recuerdos le sirven de evasión de la realidad y se distinguen de los cinco años vividos en la capital ya de treintañera.

Precisamente el tiempo en que esta fórmula “escapar”, hoy impracticable, había resultado aún valedera, era ese tiempo que en vano se intentaba contrastar con los cinco palotes de ahora y que un poeta chileno cliente de la cafetería llamó una vez, hablando con Andrea de su infancia, “edad de lo obvio”, significación que, aclarada más tarde gracias al diccionario (obvio = muy claro, que está delante de los ojos),²⁵⁰ le produjo el placer de sentir identificada con una noción ajena la que ella misma guardaba sin expresar de ese tiempo donde dar un salto y echarse fuera de lo que acosa es algo tan incuestionado como mirar o beber. Pero es que un echarse fuera de los de entonces daba por supuesto, en primer lugar, que había algo que estaba fuera, lo cual ya no era poco; no confundir los campos, dominar los propios límites, saber qué era lo exterior. Y la magia residía en el poder de reducir a exterior cuanto se prefería tener lejos, mientras cabía, por otra parte, volver propio lo que se prefería anexionar. Ahora nada estaba puesto lo suficientemente lejos como para poder saberlo ajeno, es decir, que se presentaba lo ajeno simultáneo, confundido y a la vez incomunicado con lo propio.²⁵¹

Andrea recuerda con nitidez el citado episodio de su adolescencia, en contraste con los cinco años vividos en Madrid, veinte años después: “la imagen aislada de aquella otra tarde que parecía no tener nada que ver con esto y que ella llamaba en su recuerdo ‘la de mi escapatoria’ quedaba sustituyéndolos, clara y estática, como un telón pintado, delante del cual ninguna función hubiera venido aún a desarrollarse”.²⁵² Y vuelve a él desde el presente.

Por eso, aunque Andrea actualmente podría decir bien alto, y sin que fuera propiamente mentira, ‘trabajo en una cafetería, salgo a la calle, me pierdo entre la gente, nadie me pide cuentas, me compro trajes y zapatos, no me pudro en un

²⁵⁰ El gusto de los personajes de Martín Gaité por la lengua, la palabra y su precisión refleja su idea sobre la importancia de cuidarlo, así como su afición por ella.

²⁵¹ Martín Gaité, Carmen: “Variaciones sobre un tema”, en *El balneario*, Madrid, Ediciones Siruela, 2010, págs. 173-174.

²⁵² *Ibidem*, pág. 173.

pueblo,²⁵³ les gusto a los chicos, sé un poco de inglés', este resumen solamente se volvía significativo al añadirle secretamente la rúbrica del 'soy aquella que soñé', como si la imagen de hoy no fuera verdad más que por estar referida al deseo con que empezó a ser acariciada quince años atrás, en la casual glorieta.

Allí, a aquel cielo que fue propagando sus insensibles variaciones entre las ramas de los árboles hasta la total difuminación de toda luz y dibujo, y a las añoranzas de futuro que tal contemplación produjo en su mente de niña pueblerina, a aquellos últimos rojos de la tarde, alumbradores de anhelos y propósitos, era donde había que retroceder, a ese rescoldo –por fin estaba claro–, a buscar el rostro escondido de los cinco años, transformados más tarde, al ser verdad, en esta cuadrícula de fechas y sucesos que cualquier mediocre y ordenado cronista, sin gran esfuerzo, había podido fielmente reproducir.²⁵⁴

Otras veces la infancia se refleja en su producción literaria a través de los personajes infantiles. Aunque en sus obras de ficción también hay niños, son ellas, en general, las que tienen el protagonismo, e incluso, llevan las riendas en su mutua relación. Dos ejemplos de niñas que encarnan las ideas de Martín Gaité sobre la infancia y cómo se manifiestan durante esa época la curiosidad, la fantasía, la literatura, la lectura y el germen del escritor, son Sorpresa y Sara Allen, protagonistas del cuento "El pastel del diablo" y de la novela *Caperucita en Manhattan*, respectivamente. Ambas tienen diez años y son niñas soñadoras, curiosas, imaginativas, y en las que desde temprana edad se evidencia la pasión por los cuentos y por inventar y narrar. La fantasía y la imaginación son inherentes a su personalidad; así, Sara Allen fantasea, por ejemplo, sobre el señor Aurelio, que vivía con su abuela, Gloria Star. Y lo hace desde los primeros años de su niñez: "Porque ya en aquel tiempo (más todavía que ahora) había cogido la costumbre de espiar las conversaciones de sus padres a través del tabique. Sobre todo por ver si salía a relucir en ellas el nombre del señor Aurelio. Durante aquellas noches confusas de sus primeros insomnios infantiles, ella soñaba mucho con el señor Aurelio".²⁵⁵

²⁵³ Algunos de sus personajes dejan el pueblo para ir a la ciudad, como Luisa, en la novela *Fragmentos de interior*, aunque esta regresará a su pueblo. La dicotomía pueblo-ciudad es un tema de su narrativa.

²⁵⁴ Martín Gaité, Carmen: "Variaciones sobre un tema", en *El balneario*, Madrid, Ediciones Siruela, 2010, pág. 178.

²⁵⁵ Martín Gaité, Carmen: *Caperucita en Manhattan*, Madrid, Ediciones Siruela, 1990, págs. 20-21.

Ella a Aurelio se lo figuraba de otra manera. Pensaba en él muchas veces, con esa mezcla de emoción y curiosidad que despiertan en nuestra alma los personajes con los que nunca hemos hablado y cuya historia se nos antoja misteriosa. Como el sombrero de Alicia en el país de las maravillas, como la estatua de la Libertad, como Robinson al llegar a la isla. La única diferencia era que sus padres a estos personajes no los sacaban en sus conversaciones y a Aurelio, en cambio, sí. Y con mucha frecuencia.

–¿Pero quién es Aurelio? –le preguntaba a su madre, aunque con pocas esperanzas de recibir una respuesta satisfactoria, porque las de su madre nunca lo eran.

–El marido de la abuela.

El señor Allen se reía cuando le oía decir esto.

–Ya, ya, marido. A cualquier cosa llama la gente marido.

–¿Entonces es mi abuelo?

La señora Allen le daba un codazo al señor Allen y le hacía un gesto muy raro con las cejas. Eso era el aviso de que prefería cambiar de conversación.

–¡No le metas líos en la cabeza a la niña, Sam! –protestaba.

–¿Pero es mi abuelo o no?

–Desde luego a tu abuela la trata como a una reina –decía él–. Como a una verdadera reina. ¡Los reyes de Morningside!

–No le hagas caso a tu padre, que siempre está de broma, ya lo sabes –intervenía la señora Allen.

Sí. Sara lo sabía. Pero las bromas de las personas mayores no conseguía entenderlas, porque no tenían ni pies ni cabeza. Y lo que menos gracia le hacía era que las usaran para contestar a preguntas que ella no se estaba tomando a risa.

De todas maneras, la noticia de que Aurelio tratara a la abuela como a una reina fue muy importante para dar pie a las fantasías de Sara. Claro: era un rey. Y en eso la niña no necesitaba aclaraciones. Prefería inventarse por su cuenta cómo era el país sobre el cual mandaba, ya que no la dejaban ir a verlo.²⁵⁶

En el anterior fragmento también se hace referencia a las ideas de Martín Gaité sobre el hecho de que los adultos no suelen responder a la curiosidad infantil como quisieran los más pequeños, curiosidad que, a su juicio, es el germen del escritor. Ante esta situación, la respuesta de los niños suele ser cobijarse en su mundo de fantasía. Así lo hace Sara Allen, al igual que lo hacía el personaje infantil Celia, cuyas lecturas fascinaban a la autora en su niñez. Reflejo de sus lecturas y su inventiva para contar historias, la imaginación desbordante de Sara relaciona la conclusión a la que ha llegado

²⁵⁶ *Ibídem*, págs. 24-25.

sobre si el señor Aurelio es un rey, después de la conversación con sus padres, con el hecho de que es propietario de la librería “El Reino de los Libros”. Son evidentes las escasas fronteras entre literatura y vida, ficción y realidad; de hecho, la imaginación de Sara concede vida y entidad a los personajes de ficción de sus lecturas, hasta que mira las paredes de su casa y se desvanecen las fantasías y los sueños, de vuelta a la realidad.

La librería de viejo de Aurelio Roncali se llamaba Books Kingdom, o sea El Reino de los Libros, y la marca, estampada sobre la primera hoja de cada uno, representaba una corona de rey encima de un libro abierto. Sara tenía muchas ganas de ir a aquella tienda, pero nunca la llevaban, porque decían que estaba muy lejos. Se la imaginaba como un país chiquito, lleno de escaleras, de recodos y de casas enanas, escondidas entre estantes de colores, y habitadas por unos seres minúsculos y alados con gorro en punta. El señor Aurelio sabía que vivían allí, aunque sabía también que solo salían de noche, cuando él ya se había ido y apagado todas las luces. Pero a ellos no les importaba eso, porque eran fosforescentes en la oscuridad, como los gusanos de luz. Segregaban una especie de tela de araña, también luminosa, y se descolgaban por los hilos brillantes para trasladarse de un estante a otro, de un barrio del reino a otro. Se metían entre las páginas de los libros y contaban historias que se quedaban dibujadas y escritas allí. Su lenguaje era un zumbido como de música de jazz, pero en susurro. Para vivir en Books Kingdom la única condición era que había que saber contar historias.

Pero de pronto Sara, cuando estaba inventando esta historia y soñando con vivir también ella en Books Kingdom, aunque fuera teniendo que reducirse de tamaño como Alicia, se quedaba mirando a las paredes de la casa donde vivía de verdad en Brooklyn, de donde casi nunca salía. Y era como despertarse, como caerse de las nubes del país de las maravillas. Y entonces se le empezaban a agolpar las preguntas sensatas. Por ejemplo, por qué el rey de aquella tribu de cuentistas enanos y fosforescentes le mandaba regalos. Y por qué no podía conocerlo ella, si sus padres hablaban de él como si lo conocieran. ¿Por qué no venía él en persona a traerle los libros? ¿Era alto o bajo? ¿Joven o viejo? Y sobre todo, ¿era su amigo o no?

(...) El asunto de los parentescos,²⁵⁷ de puro raro que era, a Sara le aburría y no le producía tanta curiosidad como otros, así que en el fondo acabó dándole igual que Aurelio no fuera su abuelo.²⁵⁸

²⁵⁷ Los parentescos y las ataduras en las relaciones personales son otro tema de su narrativa.

²⁵⁸ Martín Gaité, Carmen: *Caperucita en Manhattan*, Madrid, Ediciones Siruela, 1990, págs. 25-27.

Desde pequeña, Sara fantasea con el entorno de su abuela Gloria Star, el señor Aurelio y el piso en el que ambos vivían, justo en los años en los que los niños aprenden a leer y a soñar.

Cuando estaba a punto de nacer Sara –que vino al mundo tres años después de casarse sus padres–, la abuela Rebeca se había mudado con aquel misterioso marido o lo que fuera al barrio de Morningside, cerca de donde él tenía la librería de viejo. Era la única casa de la abuela que Sara había conocido, aunque la verdad es que al principio de su infancia, más bien poco. Porque entonces, en los tiempos de Aurelio, casi nunca llevaban a la niña por allí, ni tampoco iba mucho la señora Allen. Y como en los años en que un niño aprende a leer y a soñar es cuando lo desconocido se rodea de más magia, a Sara el barrio de Morningside le parecía entonces mucho más distante e irreal, la catedral de San Juan el Divino un castillo encantado, y aquella casa de Manhattan desde cuyas ventanas se divisaba un parque alargado y solitario, una casa de novela.²⁵⁹

Claro que Sara, por muy lista que fuera, no había leído todavía ninguna novela, pero cuando luego las leyó, se acordaba de cómo pensaba de chiquitita en la casa de Morningside y supo que había sido para ella una casa de novela.

Sus primeras fantasías infantiles se habían tejido en torno a aquel nombre –Morningside–, que le parecía maravilloso por el sonido que tenía al decirlo, como de aleteo de pájaros, y también, claro, porque significaba “al lado de la mañana”, que es una cosa muy bonita. Pero además es que allí, es decir al lado de la mañana, vivían Aurelio y Rebeca, dos seres tan distintos a Samuel Allen y su mujer que costaba trabajo imaginar que fueran parientes suyos. O sea dos personajes de novela. Porque en las novelas –como supo Sara más tarde– no sale gente corriente.²⁶⁰

Las niñas protagonistas de la producción literaria de Martín Gaité son imaginativas, soñadoras y aficionadas a la literatura o a los cuentos. Los niños no suelen tener este protagonismo ni estos rasgos tan definidos, a excepción de Baltasar, el niño protagonista de la novela inconclusa *Los parentescos*. Por ejemplo, en la novela *Caperucita en Manhattan* la imaginación desbordante de

²⁵⁹ Sara, habituada a la lectura y la literatura, considera algunos aspectos de la realidad propios de una novela. Recuerda a la idea de Martín Gaité sobre vivir la vida como una novela. Respecto a este fragmento de la novela, para Elisabetta Sarmati, “la transposición del espacio urbano en una topografía surrealista, tanto como la identificación puntual del itinerario recorrido por Sara, concretamente o con la imaginación, en el mapa (regalado por el librero Aurelio Roncali, el mismo que la inicia en los cuentos fantásticos) son elementos constantes de la novela y testimonian su doble vertiente realística y fantástica”. (“Visiones de Nueva York en *Caperucita en Manhattan* de Carmen Martín Gaité”, en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, Carmen Martín Gaité. *Nuevas perspectivas*, núm. 52, enero-junio 2014, pág. 62).

²⁶⁰ Martín Gaité, Carmen: *Caperucita en Manhattan*, Madrid, Ediciones Siruela, 1990, págs. 28-29.

Sara Allen, su rico universo interior y su afición por los sueños, la fantasía y la literatura, no encuentran eco en Rod, hijo de sus vecinos, los señores Taylor, con el que su madre intenta que se lleve bien, como el día de su cumpleaños, en una escena narrada con humor.

—¿Sabes? Viene también Rod —dijo la señora Allen, sonriendo a Sara con picardía cuando estaban llegando a la fontanería para recoger a su padre—. La fiesta es para ti, así que hacía falta un chico. ¿No te parece?

Sara no contestó. Rod estaba ahora menos gordo, pero igual de zoquete. Y encima dándose las de conquistador con las niñas del barrio. Sara decidió que no le pensaba hacer ni caso.

—No te lo había querido decir para darte una sorpresa —añadió la señora Allen—. Y luego, al final, hay otra. Verás qué bien lo pasamos.

Pero no lo pasaron bien, por lo menos Sara. (...)

Juntaron dos mesas, pusieron un centro de flores de papel y a Sara la sentaron al lado de Rod, que de tan concentrado como estaba comiendo a dos carrillos, no tenía tiempo para hablar ni ganas de hacerlo. Se limitaba a decir que sí con la cabeza y a emitir una especie de gruñido de satisfacción con la boca llena, cada vez que su madre le preguntaba si le gustaba aquello o quería probar de lo de más allá.²⁶¹

Respecto a Sara Allen, la autora comenta: “Es la tercera vez que elijo a una niña de diez años como protagonista de un relato mío (los otros son *El castillo de las tres murallas* y *El pastel del diablo*). Y las tres, Sara, Altalé y Sorpresa, se parecen en su afán por escapar de una realidad agobiante y rutinaria. Como Celia, el personaje inmortal de Elena Fortún, están decididas a rechazar todo lo que no les parece lógico. Y esta lucha contra los argumentos de los adultos no la acometen con otras armas que las de su encendida y todopoderosa curiosidad. Perder la curiosidad por completo equivale a envejecer sin remisión”.²⁶² Precisamente, esto es reflejo de la pretensión del escritor de recuperar los fulgores de la infancia, y de la propia literatura.

El que ha sido cocinero antes que fraile, lo que pasa en la cocina bien lo sabe. Siendo la infancia, como es, una etapa de la vida donde la inteligencia se va espoleando a partir de asombros e intuiciones, donde todo lo que los ojos ven insinúa algo más de lo

²⁶¹ *Ibidem*, págs. 71-72.

²⁶² Martín Gaité, Carmen: “Inyecciones de infancia (Diario 16. *Libros*, 19 de diciembre de 1991)”, en *Tirando del hilo (artículos 1949-2000)*, Madrid, Ediciones Siruela, 2006, pág. 466.

que se muestra y propone una adivinanza, los escritores que en la edad adulta –y somos muchos– tratamos de recuperar los fulgores de la infancia lo que pretendemos es explicarnos un fenómeno que, como tantos otros, solamente puede ser analizado cuando cesa. La clave de los jeroglíficos propuestos en la infancia se obtiene siempre más tarde. Pero el jeroglífico existía ya en aquellas situaciones presididas por la zozobra y el deslumbramiento, cuando las cosas se vivían con más intensidad que nunca, pero no se entendían. Esos fulgores inolvidables son los que pretende siempre rescatar la literatura, pertenezca al género que pertenezca.²⁶³

Según David González Couso, en la literatura de Martín Gaité, “el recurso a la infancia aparece ligado en sus obras al carácter iniciático de sus narraciones. Contar desde un punto de vista infantil supone imaginar un mundo alternativo sustentado por la irrupción en el ámbito de los adultos de una concepción alternativa de la realidad. (Re)descubrir la infancia supone entrar en el mundo de la literatura, en el descubrimiento de un nuevo cosmos solo habitable por quien abre la ventana de la imaginación”.²⁶⁴

4.1.8. Literatura y mujer

En las obras literarias de Martín Gaité se evidencia el carácter soñador, fantasioso e independiente de la mujer ya desde la infancia, que se une a la cualidad de inventar historias, como Sorpresa, en *El pastel del diablo*, que suele escaparse con Pizo, un chico mayor que ella, a los riscos para contar historias inventadas y proponerle aventuras, que a su amigo le parecen irrealizables. “Poco más adelante se puntualiza el carácter de aquellas fantasías solitarias de la niña ansiosa de volar con alas propias, característica común a todas las provincianas de mis historias, desde *Entre visillos* a nuestros días. (Piénsese en Sara Allen). La sed de independencia, espoleada por el obstáculo”.²⁶⁵

²⁶³ *Ibidem*.

²⁶⁴ González Couso, David: “El tiempo de la incertidumbre. Notas para la lectura de *El pastel del diablo*, de Carmen Martín Gaité”, en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, *Carmen Martín Gaité. Nuevas perspectivas*, núm. 52, enero-junio 2014, pág. 46,

²⁶⁵ Martín Gaité, Carmen: “Galicia en mi literatura”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 128.

La protagonista de los cuentos que inventaba Sorpresa era casi siempre una niña que se convertía en mujer de la noche a la mañana, arriesgándose a alguna aventura temeraria, recitando un conjuro o valiéndose de determinado talismán. Viajaba por tierra y por mar, sorteaba grandes peligros y llegaba a países inventados de nombres muy sonoros. Allí las gentes vestían de manera especial y se pasaban la vida contando cuentos difíciles de entender, donde todo quería decir algo distinto de lo que parecía. Pero Sorpresa lo descifraba. Porque ella era aquella niña que quería crecer.²⁶⁶

La sed de independencia y de aventuras, el carácter fantasioso, que caracteriza a estas mujeres, provincianas, se refleja, incluso, en la personalidad de los personajes femeninos que los propios seres de ficción también femeninos inventan en sus historias. Como Sorpresa y su amigo Pizco, en *El pastel del diablo*, en *Las ataduras* a Alina y a su amigo Eloy les gustaba contarse cuentos y hacerse confidencias sentados en lo alto de una peña.²⁶⁷

La niña protagonista de *Las ataduras* y de *El pastel del diablo*, desenvuelta, guía al amigo mayor, una característica que, a juicio de la autora, es una reminiscencia de su cultura gallega y de la mujer gallega, característica coincidente con Rosalía de Castro. “Tanto en el caso de Alina como en el de Sorpresa es la niña quien lleva la voz cantante, aunque sus respectivos amigos sean mayores”.²⁶⁸ Esta independencia de la mujer es una reminiscencia de su ascendencia gallega, que la autora ha reflejado en sus personajes femeninos, “Ya en mis primeros recuerdos infantiles anida el contraste que yo percibía entre la mezcla de rigidez y sumisión a la norma propia de las mujeres de Castilla y ese despejo e independencia de las aldeanas gallegas que tomaban decisiones sin consultar al marido, trabajaban la tierra, trotaban por los caminos y tenían una moral sexual mucho más amplia. Recuerdo a aquellas paisanas de Piñor que se hacían a diario y a pie los cinco kilómetros de ida a Orense y los otros cinco de vuelta con sus cestas a la cabeza, siempre dicharacheras y animosas. Lo he descrito así en *Las ataduras*”.²⁶⁹

²⁶⁶ *Ibidem*.

²⁶⁷ *Ibidem*, pág. 129.

²⁶⁸ *Ibidem*, pág. 130.

²⁶⁹ *Ibidem*, pág. 131.

Cuando (Alina) cumplió los diez años, empezó a hacer el bachillerato. Por entonces, la ciudad le era ya familiar. Su madre bajaba muchas veces al mercado con las mujeres de todas las aldeas que vivían de la venta diaria de unos pocos huevos, de un puñado de judías. Alina la acompañó cuesta abajo y luego arriba (...), y escuchó en silencio, junto a su madre, las conversaciones que llevaban todas aquellas mujeres, mientras mantenían en equilibrio las cestas sobre la cabeza muy tiesa, sin mirarse, sin alterar el paso rítmico, casi militar. Ellas ponían en contacto las aldeas y encendían sus amistades, contaban las historias y daban las noticias, recordaban las fechas de las fiestas. Todo el cordón de pueblecitos dispersos, cercanos a la carretera, vertía desde muy temprano a estas mensajeras, que se iban encontrando y saludando, camino de la ciudad, como bandadas de pájaros parlanchines. A Alina le gustaba ir con su madre, trotando de trecho en trecho para adaptarse a su paso ligero. Y le gustaba oír la charla de las mujeres.²⁷⁰

Paca y Cecilia, niñas de casi once años, vecinas y amigas, soñadoras e imaginativas, personajes del cuento titulado “La chica de abajo”, comparten sus sueños y su afición por contarse cuentos y por los libros, aunque con diferencias, por sus distintas clases sociales. “Cecilia contaba unas cosas muy bonitas. Unas las soñaba, otras las leía en los libros. Paca pensaba que las hadas debían tener unas manos iguales a las de Cecilia, con la piel tan blanca y rosada, con las uñas combadas como husos y los dedos tan finos, tan graciosos, que a veces se quedaban en el aire como danzando. Paca, que se había acostumbrado a pensar cosas maravillosas, creía que a Cecilia le salían pájaros de las manos mientras hablaba, unos pájaros extraños y largos que llenaban el aire”.²⁷¹

Paca y Cecilia eran amigas, se contaban sus cuentos y sus sueños, sus visiones de cada cosa. Lo que les parecía más importante lo apuntaba Cecilia en un cuaderno gordo de tapas de hule, que estaba guardado muy secreto en una caja con chinitos pintados. Paca solía soñar con círculos grises, con ovejitas muertas, con imponentes barrancos, con casas cerradas a cal y canto, con trenes que pasaban sin llevarla. Se esforzaba por inventar un argumento que terminase bien, y sus relatos eran monótonos y desmañados, se le embotaban las palabras como dentro de un túnel oscuro.

²⁷⁰ *Ibidem.*

²⁷¹ Martín Gaité, Carmen: *Traer a cuento*, edición de Julián Moreiro y coordinación de Amparo Medina-Bocos y Esperanza Ortega, León, Edilesa (Junta de Castilla y León), Colección Vuelapluma, 2002, pág. 31.

–Pero, bueno, y luego, ¿qué pasó? –le cortaba Cecilia, persiguiéndola con su mirada alta, azul, impaciente.

–Nada. No pasaba nada. Cuenta tú lo tuyo. Lo tuyo es mucho más bonito.

A ella no le importaba darse por vencida, dejar todo lo suyo tirado, confundido, colgando de cualquier manera. A ella lo que le gustaba, sobre todas las cosas, era oír a su amiga. También cuando se callaba; hasta entonces le parecía que la estaba escuchando, porque siempre esperaba que volviera a decir otra cosa. La escuchaba con los ojos muy abiertos. Durante horas enteras. Durante años y siglos. No se sabía. El tiempo era distinto, corría de otra manera cuando estaban las dos juntas.²⁷² Ya podían pasarse casi toda la tarde calladas, Cecilia dibujando o haciendo sus deberes, que ella nunca se aburría.²⁷³

La influencia de la cultura gallega está presente en su obra también en la concepción de la mujer en otro sentido. “La mujer que se enfrenta a la realidad no frontalmente sino mediante rodeos oblicuos para conquistar algún retazo de independencia se va convirtiendo gradualmente dentro de mi literatura en la mujer sabia, portadora de un mensaje cifrado que no todo el mundo es capaz de entender. En una palabra, es la meiga, que unas veces embruja y otras orienta. El ejemplo más expresivo está en la abuela Inés, sustrato psicológico del joven protagonista de mi última novela *La Reina de las Nieves*. De ella le viene a Leonardo la sed por entender y la fascinación ante los misterios”.²⁷⁴

Aparte de la abuela Inés, de *La Reina de las Nieves*, “hay otros precedentes, aunque se trate de relatos no situados en Galicia, en la abuela de Sara Allen, Gloria Star, y dentro de la misma novela *Caperucita en Manhattan*, en miss Lunatic, símbolo de la libertad misma y del poder de lo mágico, el personaje femenino más delirante que ha salido de mi pluma”.²⁷⁵ Además de los ejemplos citados, otro precedente de esta mujer que se enfrenta a la realidad mediante rodeos oblicuos para conquistar algún retazo de independencia, que se convierte en mujer sabia, reminiscencia de la cultura y la mujer gallega, se halla en *El castillo de las tres murallas*: “Y también en mi

²⁷² El paso del tiempo se vive de forma distinta ante la rutina y ante la literatura o la narración.

²⁷³ Martín Gaité, Carmen: *Traer a cuento*, edición de Julián Moreiro y coordinación de Amparo Medina-Bocos y Esperanza Ortega, León, Edilesa (Junta de Castilla y León), Colección Vuelapluma, 2002, pág. 31.

²⁷⁴ Martín Gaité, Carmen: “Galicia en mi literatura”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, págs. 131–132.

²⁷⁵ *Ibidem*, pág. 132.

novelita *El castillo de las tres murallas*, la extraña fuga de la madre se ve compensada a cierta altura del relato con la misteriosa aparición de una mendiga que deja un mensaje a través de las rejas de la puerta, un acertijo mediante el cual la niña prisionera, Altalé, pondrá a funcionar su inteligencia y emprenderá el raro aprendizaje que ha de sacarla de su prisión. La identidad de esta mujer queda a juicio del lector”.²⁷⁶

La insatisfacción ante la vida cotidiana es una característica frecuente de los personajes femeninos de sus cuentos y novelas, así como la búsqueda de evasión de la realidad a través del sueño. *Entre visillos* es la obra literaria en la que en mayor medida se manifiesta esta circunstancia, debido a que refleja los papeles asignados por la sociedad de los años cincuenta a la mujer española.

En la novela está presente toda la gama de los papeles asignados a la mujer española en los años cincuenta y marcados por su dependencia familiar o sentimental con respecto al hombre y con respecto a las reglas marcadas por la sociedad. Las mujeres de esta novela tienen en común su insatisfacción. La energía vital que poseen no tiene otro objetivo que la manipulación de los deseos del hombre. La ausencia de cualquier otra actividad significativa las amarga y hace languidecer.²⁷⁷

Paca, personaje infantil del cuento titulado “La chica de abajo”, se evade de la realidad, de la rutina, ya que le resulta insatisfactoria, como hija de la portera del edificio donde también vive Cecilia, su amiga, una niña de edad similar, procedente de una familia burguesa. Paca considera, incluso, que vive dos vidas diferentes: una, la de las obligaciones, y otra, la que comparte con su amiga, llena de sueños y cuentos, la verdadera. Como su madre, la señora Engracia, “Paca había heredado sus grandes manos hábiles para cualquier trabajo, el gesto resignado y silencioso”.²⁷⁸

Mientras Cecilia dibujaba o hacía los deberes de gramática y de francés, ella le cosía trajecitos para las muñecas, le recortaba mariquitas de papel, lavaba cacharritos, ponía

²⁷⁶ *Ibidem*.

²⁷⁷ Martín Gaité, Carmen: “Reflexiones sobre mi obra”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 248.

²⁷⁸ Martín Gaité, Carmen: *Traer a cuento*, edición de Julián Moreiro y coordinación de Amparo Medina-Bocos y Esperanza Ortega, León, Edilesa (Junta de Castilla y León), Colección Vuelapluma, 2002, pág. 32.

en orden los estantes y los libros. Todo sin hacer ruido, como si no estuviera allí. Medía las semanas por el tiempo que había pasado con Cecilia, y así le parecía que habían sido más largas o más cortas. El otro tiempo, el del trabajo con su madre, el de atender a la portería cuando ella no estaba, el de lavar y limpiar y comer, el de ir a los recados, se lo metía entre pecho y espalda de cualquier manera, sin mastcarlo. Ni siquiera lo sufría, porque no le parecía tiempo suyo. Llevaba dos vidas diferentes: una, la de todos los días, siempre igual, que la veían todos, la que hubiera podido detallar sin equivocarse en casi nada cualquier vecino, cualquier conocido de los de la plazuela. Y otra, la suya sola, la de verdad, la única que contaba. Y así cuando su madre la reñía o se le hacía pesada una tarea, se consolaba pensando que en realidad no era ella la que sufría por aquellas cosas, sino la otra Paca, la de mentira, la que llevaba puesta por fuera una máscara.²⁷⁹

La mujer²⁸⁰ en la obra de ficción de Martín Gaité se caracteriza por su deseo de comunicación, su aprecio por la relación dialogal (sobre todo, con su amado) y las historias orales, y la búsqueda de la libertad. Como sus predecesoras –Matilde, Natalia, Alina, Eulalia, Luisa y Carmen–, Altalé representa la protagonista típica de su producción literaria, aunque su fuga –en este caso, de un espacio físico y real, el castillo– es la definitiva. “Entre todas las ‘fugas’ de esa ‘fugata nata’ que es la protagonista típica de mi narrativa, la fuga de Altalé es la más decisiva, aunque también la más irreal. Ha huido de la incomunicación encastillada”.²⁸¹

Además, los personajes femeninos de Martín Gaité se caracterizan por su capacidad de soñar y evadirse de la cotidianidad, muchas veces a través de la literatura –lectura y/o escritura– y el sueño, entre otras peculiaridades. Afirmación que comparte también Emma Martinell Gifre, en el prólogo al ensayo titulado *Desde la ventana*, en el que alude a las constantes alusiones de la autora a la ventana y los visillos como metáfora de un mundo exterior que libera y permite en soledad la evasión de la realidad, al igual que la literatura.

²⁷⁹ *Ibídem*.

²⁸⁰ Para Mercedes Carbayo-Abengózar, “la obra de Martín Gaité es una obra de mujeres. Como productora de personajes femeninos, Martín Gaité ha contribuido, igual que las coplas y las novelas rosa, a crear roles de género que pueden ser más representativos de la sociedad en la que vivimos”. (“Carmen Martín Gaité y la cultura popular”, en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, *Carmen Martín Gaité. Nuevas perspectivas*, núm. 52, enero-junio 2014, pág. 154).

²⁸¹ Martín Gaité, Carmen: “Reflexiones sobre mi obra”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, págs. 263-264.

Tal actividad rechaza la participación y presencia de otro. Muchas de las mujeres que pueblan los textos de Martín Gaité tienen los sueños como reducto más personal.

Lo que voy a decir ahora implica transferir a la autora aquello de lo que ella dota a sus personajes: una notable capacidad para evadirse en cualquier momento a una región personal, una propensión a precipitarse por los surcos del recuerdo ante la visión de un mero objeto evocador, el afán por apresar hechos y sentimientos.²⁸²

La capacidad soñadora de la mujer se percibe ya durante la infancia y la adolescencia. “Una característica de estos sueños alimentados en soledad por la adolescente introvertida es que suelen ser inconfesables y de ahí la espoleta que un día los hará estallar en letra escrita”.²⁸³

Aquellos enamorados audaces que habían provocado, con su fuga, la condena unánime de toda la sociedad –he escrito en mi novela *El cuarto de atrás*– los imaginaba en mis sueños y admiraba su valor, aunque no me atrevería a confesárselo a nadie. Como tampoco me atrevería nunca a fugarme a la luz del sol, lo sabía, me escaparía por los vericuetos secretos y sombríos de la imaginación, por la espiral de los sueños, por dentro, sin derribar paredes ni armar escándalo, cada cual ha nacido para una cosa (...).

Fugarse sin salir, más difícil todavía, un empeño de locos, contrario a las leyes de la gravedad y de lo tangible, el mundo al revés, sí.²⁸⁴

La capacidad soñadora es también la característica de Andrea Barbero, protagonista del cuento titulado “Variaciones sobre un tema”, quien, a sus treinta y cinco años, revive su pasado y sus recuerdos de veinte años antes, de su primer visita a Madrid, una época en la que esta quinceañera se escapa del piso de sus tíos y pasea en soledad por la capital. Durante este paseo imagina y sueña un encuentro amoroso con un joven. Con el paso del tiempo, esos recuerdos y ensoñaciones se mezclan con la realidad.

Aun hoy, aquel muchacho de unos veinte años y de pelo negro, tal vez estudiante, a quien había seguido ávidamente por calles y por plazas, sin recibir de él más que algunos fragmentos de risa, de gestos y de voz dirigidos a otra mujer, era –adornado a

²⁸² Martinell Gifre, Emma: “Prólogo”, a Martín Gaité, Carmen: *Desde la ventana*, Madrid, Espasa Calpe, 1992, pág. 20.

²⁸³ Martín Gaité, Carmen: “La mujer en la literatura”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 328.

²⁸⁴ *Ibidem*.

veces con atributos de novios posteriores— el primer acompañante suyo en la ciudad, y su conversación confidencial, triste y apasionada, mientras miraba junto a ella las copas de los árboles en aquel banco de la invernial glorieta era más real que ninguna de las sostenidas después con muchachos de nombre y apellido; tan real, duradera e inapresable como las ramitas de los árboles que se clavaron en el atardecer de aquel día y como los incontables ensueños de cuyas profundidades la despertó el descubrimiento de la hora tardía, ya a solas en aquel mismo lugar, cuando los novios hacía rato que habían desaparecido del banco contiguo.²⁸⁵

Durante los cinco años que Andrea lleva viviendo en Madrid, desde que cumplió la edad de treinta, se evade mediante sus recuerdos y ensoñaciones de este período de tiempo y también de su adolescencia; pasado y presente se funden en uno. Andrea piensa constantemente en “aquel tiempo cuyo exclusivo y terco manoseo empezaba a dar ya en enfermedad”.²⁸⁶ Como otros personajes femeninos creados por Martín Gaité, el ensimismamiento es otra de sus características.

-¡Digo dos para leche! Te digo a ti..., dos para leche, ¡dos!- se sentía a menudo interpelar desde que, a raíz de su último cumpleaños, empezó a padecer semejantes ensimismamientos repentinos, de los que a duras penas conseguía salir para reincorporarse al ritmo de la cafetería-. Pero ¿en qué estás pensando?

Y aparte de que, en el seno de tal tráfago, ninguna explicación medio cabal hubiera hallado asilo, quién sabe si tampoco ella, sin más ni más, podría sentirse dispuesta a tan inusitada explicación, aun dando por cesado aquel chocar de platos y cucharas, de tazas y de vasos, ahora al uso, y ya sucios, y otra vez recogidos, y de nuevo lavados bajo el chorro (...) que por extraño ensalmo la enojada pregunta con que la compañera de los ojos pintados venía a atosigar no hubiera sonado allí precisamente, desvirtuada entre tantas estridencias, sino en lugar idóneo y sosegado, a orillas, por ejemplo, del arroyo que corría por la ladera de los cantos en el pueblo donde Andrea nació, lo cual sería admitir al propio tiempo que el rostro de la amiga, al lanzar su “¿qué piensas?”, no estaría crispado por la prisa y alejado en verdad de lo que preguntaba, sino entregado a la pregunta misma; aun entonces, ¿qué habría podido ella responder, de intentar ser honrada? Ni siquiera, en verdad, “pienso en el tiempo pasado”, ya que los

²⁸⁵ Martín Gaité, Carmen: “Variaciones sobre un tema”, en *El balneario*, Madrid, Ediciones Siruela, 2010, págs. 176-177.

²⁸⁶ *Ibidem*, pág. 174.

inviernos gastados en Madrid (...) volvían a amalgamarse, incontrolables e indistintos, en el tronco confuso de todo lo vivido.²⁸⁷

La mujer sueña y se evade a través de la lectura, actividad que durante siglos se vio obligada a realizar de forma furtiva, debido al rechazo de la sociedad, como la propia literatura ha reflejado, como el caso de Emma Bovary, que consumía con voracidad las novelas que había recibido a escondidas. “También se presenta como un placer casi sensual e igualmente furtivo el que le dieron a beber a Eulalia Orfila las novelas por entregas que leía en el pazo de su abuela, la agonizante centenaria de *Retahílas*. Mientras la abuela agoniza, Eulalia evoca esos primeros encuentros apasionados de la mujer con la lectura, que tanto tienen de viaje, de despegue o de vuelo. Y también de cita clandestina”.²⁸⁸

Las primeras novelas de amor que he leído en mi vida ha sido ahí tirada por el suelo en siestas de verano, con el libro en la alfombra, y aquel simple acomodo del cuerpo a la postura más propicia coincidía ya con el movimiento ávido de la mano que se adelantaba a buscar la página donde había quedado pendiente el episodio que había hecho galopar mis sueños la noche anterior, y era tal el deseo de intrincarse por aquellos renglones apretados, de viajar, de volar a través, que todo en torno desaparecía.²⁸⁹

El universo femenino, reflejado en la literatura del siglo XX por las escritoras, se caracteriza por ser un mundo fragmentario, narrado con frecuencia con un tono de desahogo o estallido, referente a la vida cotidiana, el reino del “no entender”, en el que el transcurso del tiempo es percibido de manera peculiar, entre otros aspectos.

El tiempo transcurre a hurtadillas, disimulando; no lo vemos andar –he escrito en *El cuarto de atrás*–. Pero de pronto volvemos la cabeza y encontramos imágenes que se han desplazado a nuestras espaldas, fotos fijas, sin referencia de fecha, como las figuras de los niños que jugaban al escondite inglés, a los que nunca se pillaba en

²⁸⁷ *Ibidem*, págs. 172-173.

²⁸⁸ Martín Gaité, Carmen: “La mujer en la literatura”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 334.

²⁸⁹ *Ibidem*.

movimiento. Por eso es tan difícil ordenar la memoria, entender lo que estaba antes y lo que estaba después.²⁹⁰

La riqueza de la vida interior de las mujeres y su capacidad para la fantasía se ve reflejada en los personajes femeninos creados por Martín Gaité. Un buen ejemplo es la niña Sara Allen, protagonista de la novela *Caperucita en Manhattan*. Después de ir por vez primera a localizar el acceso a la estatua de la Libertad, siguiendo las instrucciones de miss Lunatic, “Sara se sentía poseída de una particular verborrea, que no le impedía, sin embargo, atender sus emociones secretas. Era como una rara capacidad –jamás experimentada antes– de hablar por un lado, pensar por otro y fantasear por otro, como si estuviera bifurcada en tres ramales. Se enteraba perfectamente de lo que le iba diciendo Peter y podía elegir su propia respuesta, sin dejar de sentir, al mismo tiempo, una alegría interior que nunca iba a querer ni poder –lo sabía– compartir con nadie”.²⁹¹

La mujer emplea como medio de expresión y comunicación el género epistolar, las cartas, en especial, sobre el amor. Es el caso de Agustina y Luisa, personajes femeninos de *Fragmentos de interior*. “Otro aspecto digno de consideración es el epistolar. Las cartas, como ya he dicho en mi ensayo *Desde la ventana*, significan la actividad de escritura más inmediata para una mujer, y sobre todo para una mujer enamorada. Tanto Agustina como Luisa releen frecuentemente las cartas del ser amado”.²⁹² De hecho, en la novela se reproducen los textos de estas cartas. Agustina lee una de las cartas que Diego le escribió cuando eran jóvenes y felices, antes de su divorcio.

Se quitó las gafas y las limpió con el pañuelo. Las letras le bailaban a través de las lágrimas, sobre todo aquella D mayúscula que remataba la línea final como una luna menguante y que hubiera podido reconocer entre miles de des mayúsculas extendidas en abanico ante sus ojos y estampadas en distintos papeles por gentes de todos los países cuyo nombre empezara por aquella inicial. Casi le parecía poder distinguirla al tacto, era como una mano amiga o un rostro, la garantía de aquella existencia

²⁹⁰ *Ibidem*, pág. 340.

²⁹¹ Martín Gaité, Carmen: *Caperucita en Manhattan*, Madrid, Ediciones Siruela, 1990, pág. 192.

²⁹² Martín Gaité, Carmen: “Reflexiones sobre mi obra”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 257.

turbadora que había interferido la suya solitaria, prisionera entre pavos reales de un jardín ficticio. Era, sí, como la media luna que miraba desde su ventana antes de conocer el amor, indescifrable y lejana media luna; la buscaba siempre en cuanto rasgaba el sobre, sin leer todavía el texto de la carta y desprendía una luz de ensalmo sobre las tinieblas. “Ya está aquí la D de hoy”. Y por las noches, mientras su hermana Clara estudiaba sentada a la mesa o le contaba cosas desde la otra cama, ella la escuchaba distraída, como presa de un embrujo, palpando debajo de la almohada el trozo de papel donde venía dibujada la media luna aquella reciente aún, nacida de unos dedos que a ningunos se parecían, quién sabe si garateada a toda prisa con la premura de cancelar aquella carta y dedicarse a otros quehaceres de cuya urgencia ella estaba excluida. (...) Buscaba solo su propio nombre, Agustina, lo leía transitada y estupefacta como si no lo conociera y solo aquella caligrafía le otorgara realidad”.²⁹³

Al igual que Agustina, la exesposa de Diego, el señor de la casa a la que Luisa llega como la nueva chica de servicio, ella también relee las cartas de su ser amado, Gonzalo.

Bebió un sorbo de vino y se sacó la carta del bolsillo del delantal. No pudo sustraerse a la tentación de volver a leerla una vez más. Era bastante breve:

“Querida Luisa –decía–, he recibido tus dos cartas. Yo también me acuerdo mucho de ti y me pesa bastante esta vida tan ajetreada y artificial, después de los días tan bonitos contigo este verano. Pero no empieces a ponerte nerviosa: no hace falta que vengas ni que tomes por ahora ninguna determinación que altere tu vida. Me pone triste que digas que esta historia nuestra ha sido más importante para ti que para mí. Te demostraré pronto lo contrario, ya verás cómo logro encontrarte un trabajo decente aquí. Pero ten paciencia; no puede ser cosa de un día ni de dos. Ahora estoy ocupadísimo y tratando de cobrar bastante dinero que me deben por todas parte. En cuanto me desenrede y arregle las cosas, te iré a ver un día y hablaremos de todo. Me han gustado mucho tus cartas, tan jóvenes y tan sinceras como tú. Nunca me había dicho ninguna mujer unas cosas tan maravillosas, pero es porque tú eres distinta de todas estas muñecas de plástico que me rodean. No estés preocupada ni triste, ten confianza en mí, que ya lo arreglaremos todo, verás como sí. Adiós, niña mía bonita, mi flor silvestre. Un beso como el último al pie de la montaña.

G.”²⁹⁴

²⁹³ Martín Gaité, Carmen: *Fragmentos de interior*, Barcelona, Ediciones Destino, 1996, págs. 42-43.

²⁹⁴ *Ibidem*, págs. 100-101.

Las cartas son muy importantes en la novela *Nubosidad variable*, cuya protagonista Mariana León las escribe para su amiga Sofía Montalvo,²⁹⁵ sin intención de enviarlas, sino como excusa para contarle sus reflexiones y anécdotas, como si se tratara de un interlocutor ideal, y contárselas a sí misma. Por ejemplo, antes de su reencuentro, al final de la obra, Mariana le escribe su última carta: “Me está entrando sueño, Sofía, y nos espera un día intenso. Acabo de poner el despertador a las siete, porque a y cuarto viene el taxi que me va a llevar a buscarte a Cádiz. O parezco ni hermana de la de ayer, es increíble que pueda sentirme tan feliz. Pero estoy rota. Voy a ver si duermo una horitas para recibirte en forma. Hasta luego, mi buen Per Abat. Tu amiga Mariana”.²⁹⁶ Al final de la obra, las dos amigas se reencuentran e intercambian los textos que se han escrito mutuamente.

Junto al género epistolar, otra forma de escritura cercana a la mujer es el diario. De hecho, algunos de sus personajes femeninos lo escriben, por ejemplo, en *Entre visillos*. Para Mercedes Carbayo-Abengózar, esta novela es subversiva, “en la forma, al introducir la voz narrativa de un diario femenino y las impresiones de un personaje, y en el contenido puesto que, aunque podemos afirmar que es una novela de corte existencialista por los temas que trata, es a su vez una crítica a la visión patriarcal del mismo. Me refiero a que la novela trata no solo de los problemas de las mujeres y la incompreensión de los hombres hacia estos problemas, sino porque los dos caracteres masculinos y que aparecen más perfilados tampoco les sirven a las mujeres para llenar su vacío existencial, sino que, de alguna manera, obstaculizan el deseo de ser en sí mismas”.²⁹⁷ En este sentido, la escritura del diario es también subversiva.

Así llegamos a Natalia, la chica rara de la novela y con la que la autora va a acometer la mayor subversión. Natalia y en cierto sentido Elvira son mujeres inconformistas que se

²⁹⁵ La amistad entre Sofía Montalvo y Mariana León ha sido analizada desde la perspectiva de género por Lélia Almeida, quien considera que *Nubosidad variable* es “un marco ficcional de referencia para la representación del personaje femenino en una perspectiva de género, teniéndose en cuenta el tema de las amigas y del universo de los afectos femeninos”. (“As amigas en *Nubosidad variable* de Carmen Martín Gaité”, en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, Carmen Martín Gaité. *Nuevas perspectivas*, núm. 23, abril de 2003).

²⁹⁶ Martín Gaité, Carmen: *Nubosidad variable*, Barcelona, Anagrama, 1996, pág. 343.

²⁹⁷ Carbayo-Abengózar, Mercedes: “A manera de subversión: Carmen Martín Gaité”, en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, núm. 8.

niegan a someterse a su destino. Ambas escriben lo que sienten en un diario que, en el caso de Natalia, es parte de la novela y mediante el cual ambas dejan de existir para “lo uno” siendo “lo otro” y se convierten en un objeto creativo de su propio mundo ficcional, ya que gracias al diario van creándose una nueva existencia a medida que narran lo que les está sucediendo en relación a lo que está sucediendo fuera de ellas. La aparición de ese diario es, en sí misma, una subversión, en un momento en que los escritores, como ya he mencionado, se afanan por crear novelas sociales exentas de individualismo. El diario de Natalia y las cartas de amor de Julia (ambas formas muy femeninas de expresión) se utilizan en la novela para dar la palabra a aquellas que están obligadas a guardar silencio ya que a través de ellos y con el secreto que suponen, las protagonistas se sienten a sus anchas para expresarse y decir lo que piensan de esa sociedad.²⁹⁸

4.1.9. Literatura y cine

La mutua influencia entre cine y literatura es patente en la obra de ficción de Martín Gaité, así como la afición de la autora por el celuloide. Durante la postguerra, antes de la expansión del invento de la televisión, ir al cine era una

²⁹⁸ Carbayo-Abengózar, Mercedes: “A manera de subversión: Carmen Martín Gaité”, en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, núm. 8. Además, considera que, como los escritores de los años cincuenta, usa la narración en tercera persona “como una forma de distanciamiento requerido por este tipo de novela crítica. Sin embargo, y es criticada por ello, *Entre visillos* la relatan tres narradores: el omnisciente en tercera persona, el diario de Natalia y las impresiones de Pablo, un profesor de alemán que llega a la ciudad para hacer una sustitución en el Instituto de Bachillerato”. También cree que Martín Gaité en los años cuarenta y cincuenta, a través de su aguda mirada, dentro de un marco existencialista crea “un existencialismo feminista”. El carácter subversivo se encuentra en todas sus novelas y en los cuentos. Respecto a los años sesenta y setenta, “cuando las estructuras del franquismo se han relajado un poco, dentro de un marco más psicoanalítico penetraremos en el subconsciente de estas mujeres y mediante el diálogo con un interlocutor ideal, las veremos deshacerse de sus demonios y recrearse”. Por ejemplo, *El cuarto de atrás* y *Retahílas*. Esta es una novela subversiva por su discurso de “feminismo de la igualdad” y por la forma de la novela, basada en las retahílas de sus dos protagonistas, y su oralidad y hablar desordenado, propiamente femenina. Y en los ochenta y noventa, “dentro de un marco posmoderno, la autora va a crear, ya desde su imaginación un nuevo mundo representado por los cuentos de hadas y lo que estos suponen de subversión al crear un universo deseado”, “que permiten soñar y maravillarse”, “son cuentos escritos desde la diferencia”, “una nueva visión del mundo en la que las mujeres se enfrentan a su destino y buscan su libertad”, en alusión a “El castillo de las tres murallas”, “El pastel del diablo”, *Caperucita en Manhattan* y *La Reina de las Nieves*. Además, destaca la relación entre madres e hijas, por ejemplo, en *Nubosidad variable* y *Lo raro es vivir*. Resalta también la subversión en la creación de algunos papeles masculinos, como Pablo Klein, de *Entre visillos*; David, de *Ritmo lento*; o Germán, de *Retahílas*. Carbayo-Abengózar también analiza el tema de la maternidad en este estudio. La idea del “existencialismo feminista” está citada también en: Mercedes Carbayo-Abengózar: *Buscando un lugar entre mujeres: buceo en la España de Carmen Martín Gaité*, Málaga, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga, 1998, pág. 54; y en “Lo raro no es solo vivir, lo raro es también hablar”, en Redondo Goicoechea, Alicia (ed.): *Carmen Martín Gaité*, Madrid, Ediciones del Orto, 2004, pág. 21. Esta opinión sobre los seres de ficción masculinos la comparten otros críticos e investigadores, como Alicia Redondo Goicoechea: “Gaité crea muchos de sus personajes masculinos acercándolos a la forma de ser femenina, algo que va poco a poco en aumento pero que ya estaba presente en *Las ataduras* y *Ritmo lento*, aunque se va haciendo más visible en sus obras siguientes, hasta llegar al personaje de Tomás de *Lo raro es vivir* y, sobre todo, a este protagonista de *Los parentescos*, Baltasar, que parece la contrafigura masculina y buena, el mago, de su abuela doña Baltasar, que hace el papel de bruja mala y llena de prejuicios de clase”. (“*Los parentescos*, broche de oro de la narrativa de Carmen Martín Gaité”, en Redondo Goicoechea, Alicia (ed.): *Carmen Martín Gaité*, Madrid, Ediciones del Orto, 2004, pág. 210).

auténtica ceremonia. “En un cuento mío de 1954, *La oficina*, he dejado un testimonio de la lejanía que podía llegar a introducir `ir al cine´ entre la historia contemplada en la pantalla y la vida cotidiana del espectador o espectadora. En ese caso, una muchacha no muy agraciada, mecanógrafa en una oficina”.²⁹⁹

Allí mismo, atravesando la calle había un cine (...) Parecía mentira lo cerca que estaba, lo fácil que era ir. A Mercedes le hubiera gustado tener que preparar un largo viaje y ponerse un vestido completamente distinto, despedirse de todos como si nunca fuera a volver. Se extasiaba con las películas de technicolor, de caballos rojizos vadeando ríos, de persecuciones y galopadas, de lejanas montañas tan verdaderas, de carros trashumantes avanzando torpemente a la luz de la luna. Historias de tiros, de indígenas, de cabarets, de naufragios, de mujeres fascinantes que cantan con collares de flores, de hombres duros y arrojados, de muerte y contrabando, de barcos piratas, de amores inconmensurables. Cuando el más alto escapaba de todos los peligros y llegaba, por fin, a besar a la muchacha, se encendían las luces bruscamente, empezaba a chillar una gramola, y era que las echaban. Estaban en un local mal iluminado, que olía a ozonopino, donde se paseaban como fantasmas dos o tres niños arrendados que pregonaban chicle y patatas fritas.

–¿Vamos? –le decía su amiga, levantándose.

Mercedes sentía una sorda irritación que se le enconaba al no saber contra quién dirigirla. Miraba con ojos rencorosos la pantalla, que era solo una sábana estirada, y se revolvió contra aquella estampada y fría blancura igual que un toro engañado al embestir, ávido de sangre.³⁰⁰

La lejanía que sentían durante la postguerra cuando se iba al cine se debía, entre otras razones, al desconocimiento del funcionamiento de la industria cinematográfica. “De esta ignorancia he dejado testimonio en mi primera novela larga *Entre visillos*. Julia Ruiz le habla a una amiga de provincias de su novio madrileño, que al padre no le gusta. La amiga le pregunta”.³⁰¹

–Él ¿qué hace?, ¿cosas de cine, no?

–Sí.

–¿Es director?

²⁹⁹ Martín Gaité, Carmen: “Cine y literatura”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 224.

³⁰⁰ *Ibidem*, págs. 224-225.

³⁰¹ *Ibidem*, pág. 226.

—No, director, no. Ha estudiado en un Instituto de Cine, que les dan el título y tienen mucho porvenir, una cosa nueva. Él escribe guiones, los argumentos, ¿sabes?, o por ejemplo para adaptar una novela al cine. Porque tienen que cambiar cosas de la novela. No es lo mismo. Cambiar los diálogos y eso. Pero también hace él argumentos que se le ocurren.

—Sí —resumió Isabel—. Son esos nombres que vienen en las letras del principio de la película.³⁰²

Aparte de la ignorancia imperante acerca de lo que era “hacer una película”, “en el párrafo citado de *Entre visillos* se trasluce también un asunto, al que hoy día se le da cada vez más importancia: las mutuas dependencias entre literatura y cine. Julia ha dicho: ‘Porque tienen que cambiar las cosas de la novela. No es lo mismo. Cambiar los diálogos y eso’”.³⁰³ Precisamente en esta cita se reflejan las diferencias existentes entre el lenguaje cinematográfico y el literario, que la autora comprobó durante sus colaboraciones como guionista en películas y series de televisión.

La costumbre de “contar una película”, habitual durante la juventud de la autora, hasta tal punto que la revista de los años cuarenta *Primer Plano* incluía una sección fija titulada “La película que ha visto ayer Cándida”, se refleja también en la obra literaria de la autora, como en el cuento titulado “Un día de libertad”.

Buscándole ya tres pies al gato, quién sabe si no estaría oculto en algún “cuarto de atrás” el recuerdo de esta sección fija, cuando escribí en 1953 mi cuento “Un día de libertad”, donde una mujer recién llegada del cine recibe a su marido —que ella cree que viene de la oficina— contándole la película que ha visto. El tono ingenuo en que se desliza esta narración significa para el marido (que se ha pasado el día por la calle dándole vueltas a cierto conflicto laboral) un placer cálido, como de nana o vuelta al claustro materno. Una mezcla de sueño y rutina. Años más tarde, en su excelente novela *El beso de la mujer araña*, Manuel Puig basaría sobre esta costumbre de contar películas la relación entre dos presos que comparten celda.³⁰⁴

³⁰² *Ibidem*, págs. 224-225.

³⁰³ *Ibidem*, pág. 226.

³⁰⁴ *Ibidem*, pág. 230.

El cine, alimentador de sueños y reflejo de las distintas realidades, era visto con reticencia en España durante la postguerra. Por ejemplo, en la novela *Entre visillos*, Julia reconoce en su confesión en la iglesia la influencia del cine.

–Verá, padre, que algunas veces cuando he ido al cine, me excito y tengo malos sueños.

La cuestión era empezar aunque fuera con un rodeo, despegar la lengua, sentírsela húmeda.

–El cine, siempre el cine, cuántas veces lo mismo. Ahí está el mal consejero, ese dulce veneno que os mata a todas. Pero sueños, ¿cómo, dormida?

–Sí, padre, casi siempre dormida. Aunque anoche no tanto. Anoche estaba bastante despierta y lo pensé porque quise. Y si estoy dormida, cuando me despierto me gusta haber soñado esas cosas. (...)

–No vuelvas mucho al cine, hija. Hace siempre algún mal.

–Voy esta tarde; pero es dos erre. “Marcelino pan y vino”, una de un milagro.³⁰⁵

Sus amigas, Isabel y Goyita la esperaban a la puerta del cine; de hecho, le recriminan que llega cinco minutos tarde, por haberse encontrado con su novio, Miguel, del que decían que se parecía al actor James Mason, ya que se iban a perder el Nudo.³⁰⁶

El cine, como la literatura, alimenta los sueños, incluso, el subconsciente mientras se duerme, como le ocurre a la propia autora. “En mis novelas, donde los protagonistas sueñan mucho por la noche, he explotado esta estrategia que se basa en vivencias personales. La mejor alumna que he tenido ha sido Águeda Soler, la narradora de *Lo raro es vivir*”.³⁰⁷

Los conductos subterráneos se habían roto por la noche; precisamente en uno de los sueños que tuve aparecía papá muy enfadado conmigo, pidiéndome explicaciones de los malos olores que invadían el chalet donde vive ahora; su niño se había despertado diciendo “¡caca, caca!”; al fin encontraron un agujero grande junto a la piscina y enseguida papá, a pesar de que no se distingue por su perspicacia, había adivinado que aquel borboteo de porquería iba enfangando el jardín afluía de mi pozo negro.

³⁰⁵ Martín Gaité, Carmen: *Traer a cuento*, edición de Julián Moreiro y coordinación de Amparo Medina-Bocos y Esperanza Ortega, León, Edilesa (Junta de Castilla y León), Colección Vuelapluma, 2002, págs. 45-47.

³⁰⁶ *Ibidem*, págs. 48-49.

³⁰⁷ Martín Gaité, Carmen: “Cine y literatura”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 231.

“¿Me lo vas a negar?”. “Claro que no”, le dije. Manoteaba mucho, llevaba gafas ahumadas con marco fluorescente y exigía, señalándose los pantalones manchados de fango, que mi marido mandara a algún operario de su equipo lo más pronto posible, a Tomás se refiere diciendo “tu marido”, aunque sabe que no lo es.

Tuve otros sueños de tuberías y de cables sin separar, pero no me acuerdo tan bien como de ese. Solo sé que en uno de ellos aparecía el hombre del mono azul y decía: “Han estado ustedes a punto de tener un cortocircuito”. A sus pies se movía una especie de intestino enmarañado.³⁰⁸

Águeda, la protagonista de *Lo raro es vivir*, sueña con frecuencia cuando está dormida,³⁰⁹ por la noche, pero también tiene ensoñaciones o fantasías cuando está despierta, lo que demuestra las escasas fronteras entre el sueño y la realidad. La influencia del cine es evidente a lo largo de la novela y en la personalidad de su protagonista, que alude en algunas ocasiones al cine, a actores –Robert de Niro³¹⁰ o Bette Davis,³¹¹ por ejemplo– y a secuencias de películas, como en una conversación telefónica con Tomás:

Mientras decía aquella sarta de tonterías imaginaba en paralelo una secuencia de cine donde una mujer, sin soltar el teléfono, lo va desplazando más arriba o más abajo para dejarse acariciar por su amante. Le hace gestos pidiéndole cautela. Es una escena que se ha visto muchas veces, aunque yo nunca la he protagonizado. En aquella fantasía erótica, las manos de mi amante eran las del hombre alto.

Tomás se echó a reír.

–Venga, no seas gamberra. ¿Fuiste a ver a tu abuelo?

–Sí.

–¿Y qué tal?

³⁰⁸ Martín Gaité, Carmen: *Lo raro es vivir*, Barcelona, Anagrama, 1996, pág. 27.

³⁰⁹ Como se ha visto en esta segunda parte de la tesis, hay varias menciones a los despertares de los personajes y a los sueños mientras duermen. Para Emma Martinell Gifre, es una escena característica de los textos de Martín Gaité: “la del momento en el que un personaje se despierta. Suele despertar a la realidad después de estar sumido en el sueño, y durante un tiempo no sabe si sigue soñando o si lo que percibe ya es la realidad del día que le espera (...) el sueño de estos personajes es un cobijo y una vez despiertos, los personajes se debaten en una franja imprecisa, pues intentan recuperar la etapa anterior e ingresar de nuevo en el sueño. El lector tiene la impresión de que la regresión buscada es una muestra de incapacidad o de rechazo de la realidad”. Un ejemplo es el despertar de Jaime, de *Fragmentos de interior*. (Martinell Gifre, Emma: “¿Despertar del sueño a la realidad?”, en Martín Gaité, Carmen: *Hilo a la cometa. La visión, la memoria y el sueño* (Antología), edición de Emma Martinell Gifre, Madrid, Espasa Calpe, 1995, pág. 229). Martinell Gifre destaca que en la obra hay tres despertares del sueño. “Como Luisa, este personaje [Jaime] intenta recuperar, para entenderlo quizá, el sueño del que sale (...) se le desvanecían las imágenes” (p. 117). (“*Fragmentos de interior*”, en Redondo Goicoechea, Alicia (ed.): *Carmen Martín Gaité*, Madrid, Ediciones del Orto, 2004, pág. 169).

³¹⁰ Martín Gaité, Carmen: *Lo raro es vivir*, Barcelona, Anagrama, 1996, pág. 60.

³¹¹ *Ibidem*, pág. 121.

–Nada, estaba dormido. Tendré que volver otro día. Lo de mi madre, según me han dicho, lo ha encajado muy bien. Ya sabes que es lo único que me preocupaba. ¿Tú cuándo vienes?

–Creo que tardaré todavía una semana. Lo que tenías que hacer es pedir permiso y dejarte de abuelos, padres y demás familia. Al fin y al cabo, para el caso que te han hecho...

El hombre alto me empezó a desabrochar el pijama. Lo hacía despacito, sin dejar de mirarme. Agarré aquella mano con la mía izquierda, se la volví hacia arriba y le fui besando primero la palma y luego los dedos uno a uno. No oponía resistencia. De todas maneras, el hecho de conocer su nombre bloqueaba intermitentemente el vuelo de mi fantasía.³¹²

En un momento de la novela Águeda piensa: “Y ya bajo el chorro de la ducha, que siempre me inspira, seguí sacándole punta al circuito incesante que se establece entre el cine, los sueños, las normas de conducta y la interpretación de la realidad”.³¹³ Y en otro momento de la novela, Águeda piensa en buscar refugio y evadirse del malestar producido por su encuentro con la estatua viviente que se parece a un antiguo amor, Roque, viendo una película en el cine. Sin embargo, finalmente encuentra el consuelo en los libros, en la literatura y en su trabajo como traductora e investigadora de un personaje histórico del siglo XVII, al igual que la autora.

Serían las cinco y media cuando me levanté del banco de la Plaza de España. Hubo un rato en que estuve tentada de meterme a ver alguna película en los Alphaville para cambiar de rollo, pero persistía un malestar interior que no se aplacaba con eso, pedía tal vez otro tipo de distracción, y al encontré en el diccionario de catalán. Lo saqué de su bolsita y allí mismo, frente a las estatuas de don Quijote y Sancho, me fui enterando de algunas andanzas de don Luis por tierras de La Martinica y del nombre de una amante suya, Carlota Picolet, que muy bien pudiera ser la del retrato que traía aquel cofre cuando lo prendieron, un nombre de novela, así como de todos sus enredos hasta la muerte en una prisión del Peñón de Gibraltar, ya delirando, todo en compendio, porque el artículo solo tenía seis páginas. Pero me servía mucho. Era como el cañamazo para bordar los demás apuntes dispersos. Me levanté de allí con la idea de ir a ver a Magda para darle las gracias y comentar con ella la variación que imprimían a mi estudio aquellos datos; sería además una manera de reincorporarme al trabajo y tomar tierra, “porque a ti y a mí, don Alonso”, dije mirando hacia la estatua de

³¹² *Ibidem*, págs. 28-29.

³¹³ *Ibidem*, pág. 120.

don Quijote, “cuando nos montamos en el caballo de Clavileño no hay quien nos apeee, y don Luis era otro que tal”.³¹⁴

Como queda patente, las referencias al cine en la obra narrativa de Martín Gaité son muy frecuentes, así como el gusto de los personajes por este arte. Muchos de sus seres de ficción van al cine a ver películas, algunos, incluso, las ven en vídeo, o sueñan con protagonizarlas. Así, en la novela *Caperucita en Manhattan* las referencias cinematográficas son también constantes. Muchos de sus personajes son aficionados al cine, lo que les permite soñar y fantasear con otra vida distinta a la suya, como Peter, chófer, que fantasea con convertirse en protagonista de películas de persecuciones de coches, dada su habilidad para conducir.

El sueño de Peter era verse protagonizando una película de persecuciones, donde el automóvil vencedor sortea audazmente toda clase de obstáculos, salta por encima de policías boquiabiertos, vadea riachuelos, desciende sin dar vueltas de campana por abruptas pendientes y deja a sus espaldas toda clase de estragos, catástrofes y vehículos en llamas. Lo suyo, desde luego, era el riesgo.

A Rose le había confesado algunas noches aquellas fantasías, que ella procuraba no fomentarle, aunque le hacían gracia y las encontraba fascinantes. Soñar con costaba nada, al fin y al cabo. “Tú servías para guionista de cine, cariño –le decía algunas veces–. O, no sé para piloto de guerra”. (...)

Pero, como Rose era sensata y práctica, se daba cuenta de que compadecer a su marido cuando se quejaba así equivalía a darle alas y conducirlo a aventuras sin salida. Porque Manhattan es un vertedero donde gusanean los miles de ángeles caídos del reino de la ilusión, de las nubes del sueño. El trabajo estaba fatal, ellos acababan de tener el cuarto niño, y encontrarse a fin de mes con un sueldo tan fabuloso como el que Peter recibía de mister Woolf era hablar con la Divina Providencia. Y Rose lo sabía.

Aunque luego, cuando al final del día ponía películas en el vídeo, las que más le emocionaban eran las que contaban las aventuras de aquellos soñadores caídos al fango con las alas rotas. Eso sí.³¹⁵

Incluso los Taylor, vecinos de Sara, muy alejados de la personalidad de la niña y de sus aficiones, son aficionados a ir al cine.³¹⁶ Y otro personaje, muy

³¹⁴ Martín Gaité, Carmen: *Traer a cuento*, edición de Julián Moreiro y coordinación de Amparo Medina-Bocos y Esperanza Ortega, León, Edilesa (Junta de Castilla y León), Colección Vuelapluma, 2002, págs. 126-127.

³¹⁵ Martín Gaité, Carmen: *Caperucita en Manhattan*, Madrid, Ediciones Siruela, 1990, págs. 180-181.

³¹⁶ *Ibidem*, pág. 149.

apegado también a la realidad, había sido tramoyista, cámara de cine y uno de los técnicos especializados en sonido y luminotecnia más solicitados de Manhattan.³¹⁷ Se trata de Greg Monroe, el segundo de a bordo de Edgar Woolf. Además, en un capítulo de la novela la niña protagonista ve la llegada de una estrella de cine, lo que será la imagen más impresionante de toda la noche, a pesar de todos los acontecimientos mágicos y la aventura que está viviendo en esas horas. “Sara, que después de refrescar dentro de su memoria todas las imágenes contempladas aquella noche, había llegado a la conclusión de que la más impresionante era la de aquella larga pierna de mujer con zapato de cristal asomando por la portezuela de un coche lujoso, gritó triunfante”.³¹⁸ El zapato de cristal recuerda a Cenicienta, lo que demuestra la conexión entre cine y literatura. Esta es la escena que ha motivado el entusiasmo en Sara:

Enfrente había un cine ante el cual se aglomeraba mucha gente bien vestida. Llegó despacito un automóvil negro, alargado y silencioso que tenía tres puertas y cortinillas de gasa en las ventanas. Salió un chófer mulato vestido de gris con galones dorados y le abrió la portezuela a alguien que venía dentro. Apareció una larga pierna de mujer rematada por un zapato de cristal primoroso.

—¿Será la Cenicienta? —preguntó la niña.

—No —dijo miss Lunatic—. Creo que se llama Katleen Turner. Pero como Gloria Swanson, nada. Que no se pongan ni para arriba ni para abajo.

—¿Vamos a verla? —preguntó la niña, tirando de su acompañante en aquella dirección. Miss Lunatic no contestó, pero se dejó arrastrar.

—Eres muy buena —dijo la niña—. Cuando voy con mi madre, no me deja mirar nada.

Una nube de fotografías estaba pendiente de la llegada de aquella mujer que acababa de salir del coche negro. Iba vestida con un traje de plata, y la acompañaba un hombre rubio y alto vestido de pingüino. Pero había tanta gente que no se veía bien.³¹⁹

La fusión o conexión entre cine y literatura se refleja, sobre todo, en la novela en la escena en la que miss Lunatic y Sara Allen, sin que ellas lo sepan, son grabadas mientras conversan, porque el aspecto exótico de ambas llama la atención del director, mister Clinton. Ocurre en un capítulo entero de

³¹⁷ *Ibidem*, págs. 105-106.

³¹⁸ *Ibidem*, págs. 169-170.

³¹⁹ *Ibidem*, pág. 123.

Caperucita en Manhattan, cuya acción transcurre en un café, donde se está rodando una película, mientras las dos se cuentan confidencias.

–Mire usted, jovencito, nosotras de extras, nada. Nosotras somos las protagonistas principales.

–¿Qué quiere usted decir? –preguntó él boquiabierto.

–Quiero decir exactamente lo que he dicho: que sin ella y yo, no hay argumento, no hay historia, ¿entiende? Nos la venimos a contar aquí, la historia. Se supone que el decorado estará listo y que no nos entretendrán con minucias tan fatigosas como innecesarias. Vamos, Sara, pasa.³²⁰

En las obras literarias de Martín Gaité los personajes más propensos a la magia, la fantasía, la imaginación y la ensoñación son aquellos que están más influidos por la literatura y el cine. Por ejemplo, en la novela *Caperucita en Manhattan*, Sara Allen, miss Lunatic y la abuela de la niña comparten estas características; también Peter, pero este, en menor medida, porque no lleva a cabo su fantasía o aventura de protagonizar películas de persecuciones y está solo fascinado por el cine, no por la literatura. De todos ellos, Sara es el personaje más soñador y fantasioso, e influido por el cine y la literatura, en cierta manera, por su edad. “Salió al pasillo y abrió la puerta del dormitorio de la abuela. Estaba a oscuras. Se detuvo en el umbral, buscando a tientas el interruptor de la luz, y por unos instantes tuvo miedo. ¿Y si encontraba a la abuela encima de la cama, estrangulada por el vampiro del Bronx? Lo primero que tendría que hacer es no tocar nada y llamar a la policía, como había visto que se hacía en las películas”.³²¹

Como se ha visto, la influencia del cine en las obras narrativas de Martín Gaité se manifiesta en las constantes referencias cinematográficas, que forman parte de la historia o del argumento. Los personajes no solo disfrutan como espectadores de las películas, gracias a las cuales, en general, sueñan y se evaden, como la propia autora, sino que algunos de ellos se dedican profesionalmente al cine, al igual que hizo Martín Gaité como guionista de

³²⁰ *Ibídem*, pág. 131.

³²¹ *Ibídem*, pág. 61.

películas. Así, en la novela *Retahílas*, Germán, sobrino de Eulalia, le cuenta a su tía la afición de hacer cine que siente su amigo Pablo.

No veas en la de sitios que ha estado ya con veinticinco años que tiene; esta primavera se largó a Indonesia con la idea de hacer cine, pero anoche me decía que es imposible sacar en cine la vida que llega allí la gente en Bali, por ejemplo, que lo que más le llamó la atención es un ritmo interior especial que tienen, cosa del alma de ellos y que eso cómo va a salir en el cine, no tiene nada ver con el cine, un aliciente raro en que vive metida toda la colectividad; los niños ya lo traen en la sangre desde pequeños o se les contagia, inventando sus juegos y comiendo a la hora que les da la gana sin que nadie intervenga, y luego, en cuanto crecen, se meten en una serie de labores que no tienen que ver con utilidad práctica ninguna porque el dinero propiamente no existe.³²²

En la cita anterior también se reflejan las dificultades de convertir en cine ciertas sensaciones, por sus particularidades. En la novela *Irse de casa* Jeremy, el hijo de la protagonista, Amparo Miranda, se dedica también profesionalmente al cine. En la obra se cuenta ya en las primeras páginas, en “Pórtico con rascacielos”, en la que los hijos descubren que la madre se ha ido de su piso de Nueva York, ante su necesidad de “una bocanada de olvido”. El lector sabrá después que ha vuelto a España, a su lugar de origen.

Por este mismo pórtico sabemos que su hijo Jeremy le ha hablado repetidas veces de un proyecto de filme y le ha dado el guion con la esperanza de que acepte ser su productora y financiadora. Porque el tema del filme es precisamente la historia de los recuerdos de Amparo, su madre, que vuelve a aquel pasado y a aquella ciudad de sus orígenes.³²³

También sabemos ya en esta parte introductoria de la novela el título del guion: “en la primera página ponía: *La calle del Olvido (variaciones sobre un tema de J. D.)*”.³²⁴

³²² Martín Gaité, Carmen: *Traer a cuento*, edición de Julián Moreiro y coordinación de Amparo Medina-Bocos y Esperanza Ortega, León, Edilesa (Junta de Castilla y León), Colección Vuelapluma, 2002, pág. 63.

³²³ Soldevila Durante, Ignacio: “*Irse de casa*, o el haz y el envés de una aventurada emigración americana”, en Redondo Goicoechea, Alicia (ed.): *Carmen Martín Gaité*, Madrid, Ediciones del Orto, 2004, pág. 201.

³²⁴ Martín Gaité, Carmen: *Irse de casa*, Barcelona, Anagrama, 1998, pág. 35. Precisamente, “Variaciones sobre un tema” es el título de un cuento de la autora. Las citas y referencias a sus propias obras en su producción es habitual.

La autora, asidua espectadora al cine, como los escritores de su generación, reconoce la influencia del séptimo arte en su obra literaria, tal como destaca el director cinematográfico José Luis Borau, con el que colaboró en el guion de la serie televisiva de Celia. Junto a las referencias cinematográficas como parte del argumento de sus obras literarias, la influencia del cine en su producción literaria se manifiesta también en la utilización de técnicas y recursos similares a los usados por el cine.

Por lo que a mí respecta, nunca le he negado esto a José Luis. Es más he llegado a comentar con él, pasados los años, cómo en algunos finales de novelas mías, por ejemplo *Retahílas* o *Nubosidad variable*, me he dado cuenta a posteriori de que había cierta configuración cinematográfica. Es decir, la subjetividad que ofrece la perspectiva de los protagonistas principales ha dado paso a una escena donde esos mismos personajes son espiados desde otra perspectiva por un testigo secundario, la criada vieja en *Retahílas* y el camarero de un chiringuito en *Nubosidad variable*. De repente han aparecido imágenes objetivas captadas desde otro plano, percibidas más visualmente por el lector, como si él fuera la cámara y pillase sin preparación ni maquillaje a los actores. Bueno, algo así. Pero lo que importa resaltar es que yo, al componer mi novela, no me daba cuenta de la herencia del cine —concretamente en esos finales—. Me di cuenta al hablar de ello con Borau, sobre todo tras nuestro trabajo en colaboración para la serie televisiva de Celia, aventura de la que hablaré luego. Y posiblemente saliera a relucir a instancias de alguna pregunta suya sobre este tema del que tanto sabe y cuyos enigmas nunca da por suficientemente desentrañados: las relaciones tanto explícitas como subterráneas entre cine y literatura.³²⁵

En este sentido, la influencia del cine en sus obras literarias se concreta en el punto de vista, la mirada distanciada, como si fuera una cámara, recurso que enriquece la historia: “Relatos en los que pocas veces deja de aparecer un extraño a la trama que la contempla desde fuera, desde otro punto de vista. Y ya solamente esta mirada del forastero, no implicado directamente en lo que ocurre, supone un revulsivo para el argumento. Concretamente en todas mis novelas, desde *El balneario* a *Irse de casa*, esta mirada de alguien que en un momento determinado contempla lo que ocurre, como si se saliera del libro

³²⁵ Martín Gaité, Carmen: “Cine y literatura”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 228.

para verlo, es una constante, sea herencia del cine, de Albert Camus o de mi propia extrañeza congénita ante la realidad”.³²⁶

La influencia del cine se refleja también en la novela *Caperucita en Manhattan* en los recursos narrativos utilizados. Por ejemplo, la elipsis, con la que la autora nos muestra solo las escenas imprescindibles en la trama y elimina las repetitivas o aquellas que no aportan datos imprescindibles, o la mirada o punto de vista que aplica en cada momento y que hace que el lector vea qué está ocurriendo a través de los ojos de los distintos personajes, incluso, en una misma escena, como si fuera una cámara de cine que enfoca desde diferentes puntos.³²⁷ Este mismo aspecto se observa ya en el relato *El pastel del diablo*, en el que “los ojos funcionan como una cámara cinematográfica que dirige la atención del receptor hacia cada uno de los personajes con quienes se encuentra Sorpresa (...) La mirada infantil configura un filtro en la caracterización de los demás personajes que Sorpresa se va encontrando en las distintas estancias de la Casa Grande. En la primera habitación se halla la mujer vestida de rojo. Los rasgos que primero percibe la niña son su modo de vestir, su peinado, su calzado, hasta dar con la mirada”.³²⁸

Un concepto similar es la estrategia de focalización que Emma Martinell Gifre destaca, por ejemplo, en las novelas *Retahílas* y *Nubosidad variable*.³²⁹

³²⁶ *Ibídem*, pág. 229.

³²⁷ Estos dos aspectos en *Caperucita en Manhattan* se explican en el epígrafe sobre el arte de narrar.

³²⁸ González Couso, David: “El tiempo de la incertidumbre. Notas para la lectura de *El pastel del diablo*, de Carmen Martín Gaité”, en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, *Carmen Martín Gaité. Nuevas perspectivas*, núm. 52, enero-junio 2014, págs. 40-41.

³²⁹ Ana Gustrán Loscos ha analizado en esta novela la influencia del cine y del lenguaje audiovisual, como motivo temático, motivo formal y “recurso metafórico para hablar de la vida, de lo real y lo ficticio”. “En un primer nivel, habría que hablar de todos aquellos elementos temáticos y motivos argumentales que toman como base el mundo del séptimo arte. Son muchos los comentarios que salpican la novela que se refieren propiamente a este campo: nombres de películas, actores, directores, citas y relaciones intertextuales... En un segundo nivel, más profundo, recogemos la reelaboración literaria de recursos narrativos propios del cine, atendiendo por ello a las técnicas y procedimientos implicados en el relato de la novela. En un tercer y último nivel, hablaríamos de un plano metafórico (...) donde enlaza con preocupaciones constantes de nuestra autora como es la ausencia de fronteras sólidas entre la realidad y la ficción, es decir, la naturaleza heterogénea y compleja de la vida. (...) El cine es un elemento más de ese *totum revolutum* que es para Martín Gaité la realidad: lo ficticio y lo real comparten el mismo estatus en su imaginario personal y eso se plasma en su escritura”. Sobre el primer aspecto, “las referencias fílmicas contribuyen a dotar a estas partes de la novela de un halo mágico y ficcional, extraordinario. Ese es el caso de un pasaje en que Mariana compara su relación con Sofía con una película de cautivos (p. 314), una de esas en las que el héroe llega en el último momento para rescatar al personaje que está en

“Es esta una estrategia de focalización que C. Martín Gaité aprovecha a menudo: el enfoque que venía dándose da un quiebro. Como consecuencia, el lector, que estaba enfrentado a la actuación directa de los personajes, pasa a asistir a la escena desde otra perspectiva, la que le corresponde a un nuevo personaje, bien recién llegado, bien presente pero sin intervención verbal, casi un espectador”.³³⁰ Así, en el final de *Retahílas y Nubosidad variable*, tiene lugar este cambio de enfoque: en la primera, con la irrupción de Juana, a través de cuyos ojos el lector contempla la escena y la habitación donde dialogan Eulalia y Germán; y en la segunda, mediante el camarero del chiringuito donde se reencuentran Sofía y Mariana.

Es en ese momento, y a través de los ojos de Juana, medio familiar, medio criada, ya excluida de pequeña de los juegos de los hermanos Germán y Eulalia, cuando el lector se enfrenta a una realidad total: en un punto exacto en el tiempo, en el reconocimiento de detalles íntimos de la habitación y en la constatación de la postura íntima de los personajes (E. Martinell, “Un aspecto de la técnica presentativa de C. Martín Gaité en *Retahílas*”, en *Archivum* [Oviedo], XXXI-XXXII, 1981-1982, pág. 479).

Esto último es evidente en *Nubosidad variable* (1992). En las últimas páginas, el camarero Rafael Heredia, en el chiringuito La Caracola, ve a las dos mujeres (las dos protagonistas, Sofía y Mariana) sentadas frente al mar, leyendo y escribiendo hasta que un chaparrón las obliga a recoger y a marcharse cubriéndose la cabeza con la chaqueta. Hasta entonces eran ellas las que miraban; en ese momento son miradas por otros, que están al margen de la escena.³³¹

Esta misma técnica se encuentra en la novela *La Reina de las Nieves*. “El lector, tras haber visto, por intervención del narrador, a la señora de la Quinta y a un lugareño acercarse al acantilado, vuelve a verlos, pero esta vez desde más lejos, y a través de los prismáticos de un extranjero: ‘El profesor de la barbita rubia fue el último en abandonar su atalaya. Había sacado unos prismáticos y enfocaba, incrédulo y maravillado, a aquellos dos personajes

peligro”. Y sobre el segundo aspecto, destaca el punto de vista de los personajes, ya que “son muchos los momentos en los que la autora concreta cómo observan o cómo son observados”; la visualización, que se logra dirigiendo la mirada de los personajes hacia detalles u ofreciendo una visión general de lo que le rodea; y la narración subjetiva de los personajes, ya que el lector a veces solo ve a través de sus ojos, entre otros aspectos. (Gustrán Loscos, Ana: “La huella del cine en *Nubosidad variable*”, en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, Carmen Martín Gaité. *Nuevas perspectivas*, núm. 52, enero-junio 2014, págs. 157-163).

³³⁰ Martinell Gifre, Emma: “Prólogo” a Martín Gaité, Carmen: *Retahílas*, Barcelona, Destino, 1994, pág. V.

³³¹ *Ibidem*, págs. V-VI.

extravagantes azotados por el viento que parecían sacados de una pintura romántica' (pp. 48-49)".³³²

Lo mismo se da en *Retahílas*, cuando el narrador adopta la voz de Juana y aflora su envidia almacenada durante años: "Se habían pasado así la noche en pleno cuchicheo, mientras ella atendía a la señora. No se habían movido de allí (...) Toda la noche en vela, de espaldas al mundo, aislados en su castillo inexpugnable de palabras, un hilo de palabras fluyendo de Eulalia a Germán, volviendo de Germán a Eulalia, retahílas pertenecientes a un texto ardiente e inexplicable" (p. 233). Solo hay un momento en la novela en el que la distancia la crea el personaje central. Es cuando Eulalia dice: "Se fue creando atrás, pequeñita, la escena, mientras me alejaba y os decía aún adiós con la mano" (p. 110).³³³

Esta técnica es utilizada por Martín Gaité con distintos fines en sus novelas. Así, en *El cuarto de atrás*³³⁴ la aparición de otro personaje contribuye a crear la ambigüedad sobre si la visita del hombre de negro es real o soñada.

El mismo recurso se utiliza en el final de *El cuarto de atrás* (1978). La mujer dormida en su cama a la que su hija despierta con un beso no sabe —no lo sabe ni ella ni nosotros, los lectores— si ha soñado su diálogo con el hombre de negro, o si lo ha mantenido. La autora favorece la ambigüedad al hacer que la hija pregunte: "—Pero ha venido a verte alguien, ¿verdad?". Cuando, sobresaltada, la mujer le pregunta por qué dice eso, contesta la chica: "—Porque he visto ahí fuera una bandeja con dos vasos" (p. 205). No se trata aquí de que se nos ofrezca una visión más distante de la escena, sino de que la nueva visión aumenta la perplejidad del lector, que pudo haber pensado que el personaje soñaba o imaginaba, en su soledad, la presencia de un interlocutor que estimulara su propio recuerdo. Acabamos de ver cómo la irrupción de un personaje puede alimentar o destruir la sensación de que algo se ha soñado.³³⁵

La obra literaria de Martín Gaité influyó también en el cine, en la mutua influencia entre los escritores de la Generación del medio siglo y los directores

³³² *Ibidem*, pág. VI.

³³³ *Ibidem*.

³³⁴ Para Antonio Pineda Cachero, la influencia más importante del cine en esta novela es *Rebeca*, película de Hitchcock. También hay otras referencias cinematográficas: Shirley Temple, Laurel y Hardy, y Buster Keaton, entre otros. ("Comunicación e intertextualidad en *El cuarto de atrás*, de Carmen Martín Gaité (1.ª parte): literatura versus propaganda", en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, núm. 16, 2000).

³³⁵ Martinell Gifre, Emma: "Prólogo" a Martín Gaité, Carmen: *Retahílas*, Barcelona, Destino, 1994, págs. VI-VII.

cinematográficos de la Escuela de Cine, como José Luis Borau, Rafael Azcona, Mario Camus y Basilio Martín Patino, entre otros.

Por ejemplo, la huella de *Entre visillos*, libro que a Patino le entusiasma, está bastante patente en su película de 1965 *Nueve cartas a Berta*. El protagonista que vuelve después de algún tiempo a una ciudad –que en ambos casos es Salamanca³³⁶ para mirarla ahora desde fuera, era el eje de mi novela y a mí me parece que de ahí pasó al film de Patino. No podíamos por menos de trasvasarnos algo unos a otros porque vivíamos las mismas prohibiciones, leíamos a los mismos autores y asistíamos a las mismas películas.³³⁷

4.2. La escritura y el escritor. La creación literaria

4.2.1. El origen de la escritura

La necesidad de refugio, la búsqueda de consuelo y el efecto terapéutico de la literatura y de la creación literaria se reflejan en la propia autora, en concreto, durante el proceso de inspiración, invención y escritura de sus obras de ficción. Por ejemplo, *Caperucita en Manhattan*, que se inicia en 1985, unos meses después de fallecer su hija, y que culmina en 1991 con la publicación de la novela.

(...) se fue fraguando aquel esbozo que a ratos conseguía desengancharme de mi pena (...) la verdad es que se me volvía a venir muchas veces a la cabeza aquella historia y la iba completando como sin darme cuenta, mientras atendía a mi supervivencia diaria (...) significó para mí un primer asidero para salir a flote mediante la literatura, y por eso no quise soltarlo.³³⁸

³³⁶ Sin embargo, Martín Gaité eludió dar pistas sobre la ciudad retratada en *Entre visillos*. “Quizá por huir de suspicacias –dice Moret– no ha querido dar pistas sobre cuál es la ciudad de provincias retratada. ‘Puede ser cualquiera’, dice, ‘de hecho he evitado escribir sobre si tiene río o mar para no dar pistas. He preferido enmarcar mis personajes en medio de unas descripciones casi surrealistas’”. (Moret, Xavier: “Entrevista a Carmen Martín Gaité”, en *El País. Babelia*, 23 de mayo de 1998). Citado por Soldevila Durante, Ignacio: “*Irse de casa*, o el haz y el envés de una aventurada emigración americana”, en Redondo Goicoechea, Alicia (ed.): *Carmen Martín Gaité*, Madrid, Ediciones del Orto, 2004, pág. 204.

³³⁷ Martín Gaité, Carmen: “Cine y literatura”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 229.

³³⁸ Martín Gaité, Carmen: “La libertad como símbolo”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 148.

El efecto terapéutico y el aprendizaje que aporta la literatura en la vida, en este caso, la escritura, se refleja también en sus obras literarias. Por ejemplo, la protagonista de *El cuarto de atrás* asegura: “De la necesidad de sobrevivir surge la inventiva”.³³⁹ Y en otro momento de la obra alude al miedo de los escritores a quedarse sin palabras: “De ahí me han venido siempre los fallos en el amor, del miedo a que alguien pueda dejarme sin palabras, reducida al desnudo poder de mi mirada o de mi cuerpo. `Tú eres poco lanzada –me decían mis amigas, cuando empecé a ir a bailar al Casino–, no das pie”. (...) Y los hombres que me gustaban, y a los que tal vez también gustaba, se iban haciendo novios de otra. Aprendí a convertir aquella derrota en literatura, otra vez será, a intensificar mis sueños, preparando aquella frase que le diría a alguien alguna vez, escribía un poema, nunca tenía prisa, y así pasaba el tiempo, `la niña del notario no saca novio, y eso que es mona, guapa no, pero mona”.³⁴⁰

El concepto de la búsqueda del interlocutor ideal, acicate de la escritura, como ella misma explica en su teoría literaria, influencia de la cultura gallega, en concreto de los cancioneros galaico-portugueses de los siglos XIII y XIV, que investigó durante su proyecto de tesis doctoral, en los años 50, está presente en toda su producción, incluida en sus novelas, en este caso, convertida en elemento de la propia trama, en material narrativo. Esto demuestra la idea de que todas sus obras y facetas creativas se retroalimentan: por ejemplo, sus investigaciones históricas.

Mi primer proyecto de tesis doctoral, allá por el año 50, versaba sobre los cancioneros galaico-portugueses de los siglos XIII y XIV; y del estudio de aquellas quejas poéticas me quedó ese temblor, jamás aquietado, que dejan las palabras dirigidas a quien nunca las va a poder oír, proyección en el vacío de un sentimiento cultivado a partir y a través de la ausencia, herida abierta por la nostalgia de un rostro y una voz borrados, irre recuperables tal vez.³⁴¹ Es sabido que estos cancioneros, aunque escritos por

³³⁹ Martín Gaité, Carmen: *Traer a cuento*, edición de Julián Moreiro y coordinación de Amparo Medina-Bocos y Esperanza Ortega, León, Edilesa (Junta de Castilla y León), Colección Vuelapluma, 2002, pág. 81.

³⁴⁰ *Ibidem*, págs. 82-83.

³⁴¹ Este tono literario, que emplea en sus obras ensayísticas y críticas literarias, está también en sus obras de ficción.

hombres, coinciden en hacer brotar de boca femenina el lamento condicionado por la soledad, desde la que se evoca una presencia añorada e imposible.

*Ai frores, ai frores
Do verde pino
Se sabedes novas
Do meu amigo,
Ai Deus, ¿e u é?*

Bien se elija como interlocutor el amado distante, a las ramas de pino, a los ciervos del monte o a las olas del mar, la profundidad de la queja se acrecienta por la misma condición de clamor en el desierto.³⁴²

Como en los cancioneros galaico-portugueses, la búsqueda del interlocutor ideal es acicate para la escritura y la literatura. “Siglos más tarde, Rosalía llegaría a personificar este interlocutor ideal en la luna

*que si oíra e nos falara
moitas cousas lle dixera
moitas cousas lle contara.”*³⁴³

Al igual que Rosalía de Castro, en las obras de ficción de Martín Gaité se refleja la búsqueda de interlocutor ideal, personificado esta vez, en la madre de uno de los personajes de la obra, también escritora. “En mi última novela, *La Reina de las Nieves*, Casilda Iriarte, que no llegó a conocer una madre joven que murió de sobrepeso, se refiere así a ella”.³⁴⁴

Cuando llegué a conocer con algún detalle la historia de mis orígenes, ya había trabado yo contactos suficientes con mi madre, a través de las galerías de ese reino subterráneo, y me parecía conocerla mucho mejor y quererla más que otras niñas de la aldea a sus madres, que de tanto verse ni siquiera se miraban. Y aquella relación entre ella y yo ha perdurado siempre y se mantiene en vida. Mi abuelo me había dicho cuando era muy pequeña: “A ti te trajo el mar”, y me pareció tan bonito que durante mucho tiempo no quise pedir más explicaciones a nadie, me bastaba con ver subir la

³⁴² Martín Gaité, Carmen: “Galicia en mi literatura”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 134.

³⁴³ *Ibidem.*

³⁴⁴ *Ibidem.*

marea desde las rocas y sentir su atracción para creérmelo. El mar era mi brújula. No descartaba la posibilidad de que algún día, en uno de sus caprichos, me devolviera a mi madre, pero más que a esperarla, salía a los acantilados a hablar con ella, a contarle lo que había soñado y a pedirle cosas que casi siempre me concedía.³⁴⁵

La sed de comunicación y de espejo,³⁴⁶ relacionada con la búsqueda del interlocutor,³⁴⁷ origina la escritura, la creación de la ficción. En la producción de Martín Gaité, tanto ensayística como literaria, este tema convive con la necesidad de soledad, por ejemplo, en los procesos de leer y escribir, así como en otros momentos de la vida.

En *Entre visillos* aparece ya un tema que se repetirá ampliado en casi todas mis obras posteriores: me refiero a la tensión fundamental entre el deseo de comunicación y la necesidad de soledad. Natalia, “la chica rara” de esta novela, al escribir su diario obedece a un deseo de autenticidad comunicativa pero también de intimidad, de soledad. Trata de defenderse de los comentarios de los demás y del derecho que creen tener a inmiscuirse en su vida.³⁴⁸

Como ha explicado la propia autora, la incomunicación humana y las dificultades para mantener una comunicación auténtica se hallan también en su

³⁴⁵ *Ibidem*, pág. 135.

³⁴⁶ Anne Paoli considera que “los personajes de Carmen Martín Gaité se parecen a ella, es decir, que, a través de la imagen que les refleja el espejo en el que se miran, buscan al interlocutor capaz de escucharlos y de establecer con ellos el diálogo vital; a veces incluso le prestan su voz. ‘Decir ‘yo’ es convocar al interlocutor e instaurar el espejo’, subraya Isidoro Blastein”. (“Mirada sobre la relación entre espejo y personaje en algunas obras de Carmen Martín Gaité”, en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, núm. 8, 1998). La cita de Isidoro Blastein se encuentra en Martinell Gifre, Emma (coord.): *Carmen Martín Gaité*, Semana de Autores, ICI, Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica, 1993, pág. 64.

³⁴⁷ Precisamente, la necesidad de interlocutor, de espejo, acicate de la escritura, está presente en los ensayos y en las obras literarias de Martín Gaité. Para Emma Martinell Gifre, “tanto el artículo ‘La búsqueda de interlocutor’ como las novelas *Retahílas*, *El cuarto de atrás* o *Nubosidad variable* evidencian el convencimiento de la autora de que el hombre necesita a otro a quien contarle las cosas de uno y que, precisamente, al contárselas y al participar el otro en ellas, es cuando adquieren una nueva realidad, enriquecida y, sorprendentemente, algo diferente. Muchos de las personajes de Martín Gaité sienten el estímulo de las preguntas de otro, o advierten su curiosidad, y no se resisten al placer de satisfacerla. En torno a la descripción de esta comunicación surge el símil del ‘hilo’, del ‘tejido’, del ‘entramado’, que comprende una serie de términos con los que Martín Gaité alude a la concatenación de las sucesivas intervenciones de los interlocutores que dialogan”. (Martín Gaité, Carmen: *Hilo a la cometa. La visión, la memoria y el sueño*, ed. de Emma Martinell Gifre, Madrid, Espasa Calpe, 1995, pág. 153). Una idea similar mantiene Biruté Ciplijauskaitė, respecto a la idea de Martín Gaité de que la escritura se origina por la falta de comunicación y de interlocutor, como sucedáneo de la conversación: “Martín Gaité lo recalca en varias entrevistas. Desarrolla la idea en su ensayo ‘La búsqueda de interlocutor’, y la pone en práctica en su narrativa”. (Ciplijauskaitė, Biruté: *La novela femenina contemporánea (1970-1985). Hacia una tipología de la narración en primera persona*, Barcelona, Anthropos, 1988, págs. 111-112). Esta última cita confirma la retroalimentación y la mutua influencia entre su teoría literaria y su práctica ficcional.

³⁴⁸ Martín Gaité, Carmen: “Reflexiones sobre mi obra”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 251.

obra literaria³⁴⁹ “En *Ritmo lento*³⁵⁰ se aborda ya abiertamente el problema de la comunicación. El análisis de una conciencia “anormal” permite examinar las dificultades que el mundo ofrece para una comunicación verdadera, los obstáculos que todo ser humano tiene que afrontar en sus relaciones consigo mismo y con los demás si quiere que estas relaciones sean sinceras”.³⁵¹ David Fuente, su protagonista, recluso en una casa de reposo, encerrado en sí mismo, representa el fracaso desde el punto de vista de la comunicación afectiva con los demás.

Espectador de la realidad, su aproximación al mundo se resuelve en una valoración exagerada de su propia individualidad y de su incapacidad para encontrar un equilibrio entre razón y sentimiento. Su lucidez crítica, en relación con los defectos ajenos y con el orden convencional que acepta la mayor parte de las personas, le lleva a encerrarse en sí mismo, incapaz de proponer un modelo de comunicación afectiva que sea lo suficientemente válido, y en eso consiste su fracaso.³⁵²

La sed de comunicación está relacionada, también en sus obras literarias, con la búsqueda de interlocutor para establecer un diálogo, una conversación auténtica, como en *Ritmo lento*. “En cuanto al tema de la búsqueda de interlocutor y de la oposición entre conversación y diálogo, está presente desde las primeras páginas de la novela. Y los recuerdos de David se estructuran precisamente en torno a los momentos excepcionales en que ha logrado mantener una conversación adecuada con un interlocutor

³⁴⁹ Según Kathleen M. Glenn, la búsqueda de interlocutor resulta frustrada en *Entre visillos*, que recrea la atmósfera sofocante de la ciudad y muestra un mundo de restricciones, en el que la acción transcurre durante tres meses. “Las conversaciones siempre versan sobre los mismos temas. Los personajes se hablan interminablemente, pero sus palabras son triviales y sin sustancia. La mayoría de los esfuerzos por comunicarse fallan”. (“Hilos, ataduras y ruinas en la novelística de Carmen Martín Gaité”, en Pérez, Janet W. (ed.): *Novelistas femeninas de la postguerra española*, Madrid, Ediciones José Porrúa Turanzas, S.A., 1983, pág. 35).

³⁵⁰ Manuel Longares cree que esta novela es “de época”, ya que “su protagonista se adapta a los tiempos que corren” y califica a David Fuente como un “desclasado, un disidente, un solitario y un renegado del optimismo de colores”, dentro de la tradición literaria de “personajes fuera de juego”, “rebelde”. Encuentra en él reminiscencias del Quijote y una “aureola francesa, existencialista”. Destaca también el deseo de escapar de las ataduras familiares, una constante en sus obras posteriores. (“La novela del inadaptado”, en Teruel, José y Valcárcel, Carmen (eds.): *Un lugar llamado Carmen Martín Gaité*, Madrid, Ediciones Siruela, 2014, págs. 51-57). El carácter existencial de la producción de Martín Gaité ha sido también destacado por Elide Pittarello, que califica su obra como un “laboratorio esistenziale e verbale”. (“Carmen Martín Gaité alla finestra”, en Susanna Regazzoni y Leonardo Buonomo (eds.): *Maschere, Le scritture delle donne nelle culture iberiche*, Roma, Bulzoni Editore, 1994, pág. 72).

³⁵¹ Martín Gaité, Carmen: “Reflexiones sobre mi obra”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 250.

³⁵² *Ibidem*, pág. 252.

adecuado”.³⁵³ Como ha destacado Kathleen M. Glenn, el tema de la incomunicación ya aparece en el prólogo de esta novela. “El padre de David recuerda haberle dicho a su hijo que `ninguna conversación se completa. Que toda la vida es una conversación que dura bien poco, lo que dura el tiempo de un hombre´ (pág. 17). Lo difícil es encontrar a alguien que quiera y sepa escuchar y que tenga ganas de entender lo que le dicen. Aunque se encuentre a tal persona, las complicaciones afectivas pueden dificultar o imposibilitar la comunicación. Es lo que ocurre en el caso de David y su padre”.³⁵⁴

Como ha explicado la propia autora, en las novelas *Retahílas* y *El cuarto de atrás* se encuentra “todo lo que yo he pensado siempre sobre el tema del interlocutor” y que ambas “nacen de la invención el interlocutor”.³⁵⁵ Precisamente, la búsqueda de interlocutor, para que recoja sus vivencias e historias, de manera que pervivan en alguien, es uno de los temas importantes de *Retahílas*. Una necesidad que la abuela recién fallecida de la novela comparte con el personaje histórico don Melchor de Macanaz, lo que demuestra la mutua influencia y retroalimentación entre sus distintas facetas creadoras, así como entre la literatura y la vida.

El hecho de que la abuela de *Retahílas* sea un ente de ficción y en cambio don Melchor de Macanaz se paseara un día en carne y hueso por la calle de Atocha y por las orillas del Sena no supone razón de peso para que el investigador de sus conductas los sienta seres de distinta raza. La vieja marquesa de Allariz, que ha solicitado de su nieta que la lleve a expirar al pazo de sus mayores y ha hecho todo el viaje en la ambulancia agarrada a un viejo baúl donde guarda sus papeles y fotografías más queridos, comparte con el personaje dieciochesco la necesidad de llamar a voces a un interlocutor para que recoja sus historias, para que estas pervivan en alguien.³⁵⁶

³⁵³ *Ibídem*, pág. 250. En esta cita se alude al tema de la distinción entre conversación y diálogo, expuesta en el epígrafe 2.4. de la primera parte de esta investigación.

³⁵⁴ Glenn, Kathleen M.: “Hilos, ataduras y ruinas en la novelística de Carmen Martín Gaité”, en Pérez, Janet W. (ed.): *Novelistas femeninas de la postguerra española*, Madrid, Ediciones José Porrúa Turanzas, S.A., 1983, pág. 37.

³⁵⁵ Fernández Prieto, Celia: “Entrevista con Carmen Martín Gaité” (11 de junio de 1979), en *Anales de la Narrativa Española Contemporánea*, IV, 1979, pág. 170. Citado por Escartín Gual, Montserrat: “Carmen Martín Gaité: la escritura terapéutica”, en *Revista de literatura*, CSIC, vol. 76, núm. 152, 2014, pág. 581.

³⁵⁶ Martín Gaité, Carmen: “Reflexiones sobre mi obra”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 255, y en “Historia e historias”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 365. La autora se cita con frecuencia en distintos textos.

Kathleen M. Glenn considera que *Retahílas* “constituye la expresión novelística de la teoría comunicativa que Martín Gaité ya había elaborado en varios artículos” y “es un esfuerzo por demostrar que la comunicación por medio de la palabra sí es posible”.³⁵⁷ Eulalia, depositaria del legado de la memoria de su abuela, a su vez, necesita un interlocutor, figura que desempeña Germán. “Eulalia, que vive por delegación la muerte de su abuela y también necesita, a su vez, un interlocutor a quien hacer partícipe de su angustia, le habla a su sobrino Germán, que se presenta de improviso, de un delirio largo que la anciana señora había tenido la noche anterior”.³⁵⁸

donde salían Maceo y Martínez Campos mezclados con historias más antiguas, que a saber desde cuándo tenía ella arrinconadas, de sus catorce años, puede que de antes. Sacó a relucir el entierro de un abuelo militar, todos los concurrentes de uniforme de gala, y ella, en brazo de alguien, asomada a un balcón, besó un ramo de flores antes de echárselo al féretro, sabe Dios adónde lo tiraba anoche ni desde dónde, pero debía estar viendo la escena con todos los detalles, porque he leído en algún sitio que la muerte, al acercarse, hurga de preferencia en los recuerdos más rezagados y distantes y los aglutina con una claridad indescriptible.³⁵⁹

Salvo el preludio y el epílogo, toda la novela es un diálogo continuo, a base de “retahílas”, entre Eulalia y Germán, lo que demuestra la importancia de la palabra y de la comunicación. “El tema fundamental de *Retahílas* es, más que en ninguna de mis otras novelas, el de la comunicación entre los seres humanos. Sin un interlocutor adecuado que aparezca en el momento adecuado, la comunicación oral nunca se da, aunque este deseo de encontrar unos oídos atentos para escuchar nuestras ‘retahílas’ sea un deseo latente en lo más hondo de todo corazón humano”.³⁶⁰ Esta idea se relaciona con el concepto del ser humano como narrador y receptor de historias, de narración.

³⁵⁷ Glenn, Kathleen M.: “Hilos, ataduras y ruinas en la novelística de Carmen Martín Gaité”, en Pérez, Janet W. (ed.): *Novelistas femeninas de la postguerra española*, Madrid, Ediciones José Porrúa Turanzas, S.A., 1983, pág. 39.

³⁵⁸ Martín Gaité, Carmen: “Historia e historias”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 365.

³⁵⁹ *Ibidem*, págs. 365-366.

³⁶⁰ Martín Gaité, Carmen: “Reflexiones sobre mi obra”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 255.

La sed de comunicación y la búsqueda de un interlocutor son temas frecuentes en sus obras de ficción. “El tormento mayor de los viejos es la limitación a que los somete la pérdida progresiva de interlocución. Es decir, que se cierran las vías de recepción de su mensaje. A mí, que me han atraído mucho los viejos desde que era pequeña, se me han venido a colar muchos en mis escritos, unos verdaderos y otros inventados. Entre los primeros destaca el viejo Macanaz, que desde su desierto dieciochesco acabó por hacerme sentir que era a mí a quien dirigía el clamor justiciero y desesperado de sus cartas³⁶¹ perdidas por los archivos de París, Madrid y Simancas. Porque esa búsqueda de interlocutor, ese afán por legar a alguien la propia memoria, que en el caso citado sobrevivió al terco difunto, es una de las emociones seniles que mayor juego literario pueden dar. Es el tema central de mi novela *Retahílas*, este del legado de muertos, pero ya antes en 1960, lo había esbozado en *Las ataduras*, donde aparece el primer viejo de mi colección, el abuelo Santiago.”³⁶²

Al abuelo, con el pasar de los años, se le había ido criando un terror a la muerte que llegó casi a enfermedad. Se negaba a dormir, porque decía que la muerte viene siempre de noche y hay que estar velando para espantarla. Tomaba café y pastillas, y lloraba a veces llamando a los de la casa, que ya no le hacían caso y le oían gemir como el viento. Alina era la única que acudía a consolarle alguna noche, cuando se despertaba.

–No te vayas, hija, espera otro poco –le pedía, cuando la conversación empezaba a languidecer.

–No te preocupes. No me voy hasta que tú quieras.

–Me dicen que soy como un niño, pero no. Soy un hombre. Es que, hija de mi alma, la cosa más seria que le puede pasar a un hombre es morirse. Hablar es el único consuelo. Estaría hablando todo el día, si tuviera quien me escuchara. Mientras hablo estoy todavía vivo y les dejo algo a los demás. Lo terrible es que se muera todo con

³⁶¹ Precisamente este aspecto, el hecho de que Macanaz encontró el interlocutor en Martín Gaité, al leer sus cartas y escribir sobre él, lo ha destacado Pedro Álvarez de Miranda, que ha estudiado esta obra en “Macanaz encuentra, por fin, interlocutora”, prólogo a Martín Gaité, Carmen: *El proceso de Macanaz. Historia de un empapelamiento*, Madrid, Siruela, 2011, págs. 13-19; y “Carmen Martín Gaité y el siglo XVIII español”, en *El legado de Carmen Martín Gaité, Ínsula*, núm. 769-770, enero de 2011, págs. 20-24. (Citado por Albiac Blanco, María Dolores, “Usos de la Razón, usos del sentimiento: Carmen Martín Gaité y el siglo de las Luces”, en Teruel, José y Valcárcel, Carmen (eds.): *Un lugar llamado Carmen Martín Gaité*, Madrid, Ediciones Siruela, 2014, pág. 178).

³⁶² Martín Gaité, Carmen: “Los viejos en la literatura”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, págs. 411-412.

uno, toda la memoria de las cosas que se han hecho y se han visto. Entiende esto, hija.³⁶³

La búsqueda de interlocutor, la falta de comunicación y la necesidad personal de que otro recoja las historias de uno mismo, el legado de la memoria, para que pervivan en el tiempo, están también presentes en la novela *Fragmentos de interior*, en la que destaca el contraste entre los sueños y la realidad como otro asunto habitual de su producción ensayística y literaria.

Pero, por debajo de todo ellos, creo que mi tendencia, ya iniciada en *El balneario*, a establecer un contraste entre los sueños y la realidad, así como el tema recurrente de la búsqueda de interlocutor, estructuran la totalidad de la narración (...) Pero lo que predomina, sobre todo, es la falta de comunicación entre los miembros de una misma familia y el deseo individual de cada uno por encontrar a alguien que se haga cargo de sus historias.³⁶⁴

En este sentido, Kathleen M. Glenn destaca el carácter evolutivo del tratamiento sobre el tema de la comunicación en las cuatro primeras novelas de Martín Gaité. “Enrique Sordo”³⁶⁵ dio a su reseña de *Retahílas* el título de ‘De la soledad al diálogo’. Esta frase resume la evolución de Martín Gaité como novelista hasta 1974. En *Entre visillos* y *Ritmo lento* se destacan el aislamiento y la incomunicación, mientras que en *Retahílas* el diálogo alivia –al menos temporalmente– la soledad de la condición humana. *Fragmentos de interior*, por su parte, significa una recaída en la incomunicación”.³⁶⁶

La acción de *Fragmentos de interior* transcurre durante tres días en Madrid. La novela comienza con la llegada de Luisa a la ciudad, para trabajar como criada en la casa de una familia de clase media. Entre padres e hijos “no hay afecto ni comunicación” y “sus vidas están marcadas por la frustración, la

³⁶³ *Ibídem*, pág. 412. En las últimas palabras se halla el concepto de la palabra dadora de vida y su carácter inmortal.

³⁶⁴ Martín Gaité, Carmen: “Reflexiones sobre mi obra”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 256.

³⁶⁵ Sordo, Enrique: “Carmen Martín Gaité: De la soledad al diálogo”, en *La Estafeta Literaria*, 1 de diciembre de 1974, pág. 1923.

³⁶⁶ Glenn, Kathleen M.: “Hilos, ataduras y ruinas en la novelística de Carmen Martín Gaité”, en Pérez, Janet W. (ed.): *Novelistas femeninas de la postguerra española*, Madrid, Ediciones José Porrúa Turanzas, S.A., 1983, pág. 43.

impotencia y la claudicación”.³⁶⁷ La sed de comunicación y la búsqueda de interlocutor afectan, sin distinción, a las diferentes clases sociales. Dos de los personajes femeninos, Agustina y Luisa,³⁶⁸ intentan restablecer la comunicación con sus interlocutores soñados, sus respectivos amados, Diego y Gonzalo, incluso, imaginando y releendo sus cartas.

Y a través de esta lectura tratan de restablecer la comunicación, reconstruyendo imaginariamente el discurso personal al que estas cartas dieron respuesta. Pero lo más patético (y esto me conmovió ya también en mi estudio sobre Macanaz) es que el argumento de la novela va desvelando que algunas de las cartas escritas al destinatario amoroso este no las leyó jamás. Ni Gonzalo ni Diego soportaron al final las *Retahílas* amorosas de unas mujeres de las cuales ya se habían desentendido.³⁶⁹

Mariana León y Sofía Montalvo, protagonistas de la novela *Nubosidad variable*, se escriben mutuamente: una, cartas; la otra, en su cuaderno. Ambas dirigen sus escritos a la amiga como si se tratara de su interlocutor ideal, como una forma de recuperar la amistad perdida y también de explicarse a sí mismas. Al final de la obra, ambas se reencuentran y se entregan sus textos. La protagonista del cuento “El castillo de las tres murallas”, Altalé, también consigue huir de la incomunicación y el aislamiento en el que está sumida, ya que está encerrada en esta fortificación, símbolo de ambos aspectos.

La búsqueda de interlocutor ideal por parte del escritor es determinante en *El cuarto de atrás*, en el que la propia autora recibe la visita de un misterioso hombre vestido de negro, que ha sido interpretado por una parte de la crítica como el interlocutor ideal o soñado, requisito imprescindible en la elaboración de cualquier obra literaria, aspecto que la escritora no aclara ante las posibles y numerosas interpretaciones de la identidad de este personaje.

³⁶⁷ *Ibidem*, págs. 43-44.

³⁶⁸ Emma Martinell Gifre destaca, de sus conversaciones con la autora, que Luisa “desea compartir su historia con alguien, pero los de la casa no parecen interlocutores adecuados”. Y destaca que el lector sabe de su historia de amor por su pensamiento y sus sueños, no por sus conversaciones con los otros personajes. “Ahí radica el mérito narrativo –y la novedad– de la novela”. (“*Fragmentos de interior*”, en Redondo Goicoechea, Alicia (ed.): *Carmen Martín Gaité*, Madrid, Ediciones del Orto, 2004, pág. 170). Habría que añadir las cartas entre Luisa y su amado, que ella relea, y que aportan pistas al lector.

³⁶⁹ Martín Gaité, Carmen: “Reflexiones sobre mi obra”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 257.

Ninguna de mis novelas ha sido estudiada e interpretada con mayor frecuencia ni desde los ángulos más diversos que *El cuarto de atrás*. La mayor parte de las preguntas que me hacen los autores de tesis doctorales se refieren a la identidad del hombre vestido de negro. Unos interpretan que es el diablo,³⁷⁰ aunque en todo caso se trataría de un diablo benévolo que da buenos consejos sobre literatura, es muy sensato y en ningún caso parece querer llevarse mi alma a los infiernos. Otros dicen que es un personaje de novela romántica,³⁷¹ ya que su nombre coincide con el de una novela rosa que la narradora escribió con una amiga en su primera infancia. Otros dicen que es un entrevistador,³⁷² mezcla de todos los hombres y mujeres, nacionales o extranjeros, a cuyas preguntas he tenido que contestar a lo largo de mi carrera de novelista. Otros finalmente lo toman como el interlocutor ideal o soñado, necesario para la elaboración de cualquier obra literaria, y del que tanto he hablado en mis ensayos.

³⁷⁰ Por ejemplo, Aurora Egido: "Mefistóteles en *El cuarto de atrás* de Carmen Martín Gaité", en *Salina. Revista de Lletres*, núm. 8, 1994, págs. 59-66. María Sergia Gurial Steen recuerda las menciones sobre el diablo que existen en *El cuarto de atrás*, relacionadas con la escritura: el deseo de la protagonista de revivir la sensación de lo maravilloso que era esperar a lo desconocido en sus visitas familiares al circo –"Daría lo que fuera por revivir esa sensación, mi alma al diablo", el recorte que hay en su cuarto y en el que aparece un hombre con aspecto de diablo o el momento en el que escribe la letra C y convoca al diablo –en ese instante tropieza con el libro de Todorov–. (Guria Steen, María Sergia: "El teje-teje de Carmen Martín Gaité en *El cuarto de atrás*", en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, núm. 29, 2005). Antonio Pineda Cachero cree que "la temática pesadillesca que impregna la novela tiene como referente básico la temática demoníaca" y considera que el hombre vestido de negro "es un ser mefistotélicamente inquietante y misterioso, que despliega una conversación hipnotizante con continuas apologías del caos y el sensualismo, por no hablar de la pregunta que le hace a Carmen en el capítulo IV: '¿Cree usted en el diablo?' (p. 99)". También piensa que el texto es "un buen ejemplo de la confluencia de lo onírico y lo imaginativo y de las tentaciones furtivas" que durante décadas acosaron a la protagonista. Esta noción de lo tentador avala la hipótesis del hombre de negro como elemento diabólico, y ejemplifica perfectamente la noción de lo dionisiaco en el texto". Y se pregunta si el hombre de negro es también el joven del balneario o el amante de Esmeralda, la protagonista de la novela rosa inventada en su niñez, situada en la isla de Bergai. "Puede que sí, puede que, en realidad, todos los personajes sean el mismo: pliegues disímiles de la conciencia desatada de la protagonista, con todas sus luces y sombras". (Pineda Cachero, Antonio: "Comunicación e intertextualidad en *El cuarto de atrás*, de Carmen Martín Gaité (2.ª parte): de lo (neo)fantástico al Caos", en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, núm. 17, 2001).

³⁷¹ En este sentido, Mercedes Carbayo-Abengózar recuerda la presencia de las novelas rosa en la obra de Martín Gaité, así como de los cuentos de hadas, a los que "mete en el mismo saco": "Ella misma no solo reconoce su deseo de vivir una novela rosa durante la conversación con el hombre de negro en *El cuarto de atrás* sino que dedica una parte importante a la (re)creación de cuentos de hadas (*El pastel del diablo*, *El castillo de las tres murallas*, *Caperucita en Manhattan* o incluso *La reina de las nieves*). Lo que esto parece indicar es que en su trayectoria tanto vital como literaria, Martín Gaité llega a entender y aceptar no solo la importancia de la cultura popular, sino su papel como lugar de contestación política donde confluyen ideologías y discursos". En *El cuarto de atrás* la protagonista le cuenta al hombre de negro que en su juventud leía numerosas novelas rosa. En sus ensayos analiza el papel de estas y de los cuentos de hadas, como en los *Usos amorosos de la posguerra española* ("en el que la autora describe y analiza la manera en que se va construyendo el género en la España de posguerra a través de discursos y consumo de todo tipo de literatura popular dirigida y consumida mayoritariamente por mujeres"), *Desde la ventana* y en *Pido la palabra*, donde Martín Gaité se refiere a que sus personajes son de "cartón piedra" y a que la novela rosa "inyecta el nocivo veneno de los paraísos ficticios". (Carbayo-Abengózar, Mercedes: "Carmen Martín Gaité y la cultura popular", en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, *Carmen Martín Gaité. Nuevas perspectivas*, núm. 52, enero-junio 2014, págs. 148 y 151).

³⁷² En *El cuarto de atrás* la escritora le pregunta al hombre de negro si no ha traído un magnetófono para grabar su conversación, como si fuera un entrevistador, y ella misma ha escrito sobre esta posibilidad. (Martín Gaité, Carmen: *Traer a cuento*, edición de Julián Moreiro y coordinación de Amparo Medina-Bocos y Esperanza Ortega, León, Edilesa (Junta de Castilla y León), Colección Vuelapluma, 2002, pág. 85).

Otros, siguiendo al psicoanalista Lacan,³⁷³ lo interpretan como ese “otro” del inconsciente que se confronta con la parte consciente de nuestro ser. Yo, que no sé ni remotamente quién era el hombre de negro, me complazco con mucho gusto en que cada uno crea lo que le dé la gana.³⁷⁴

En cualquier caso, al margen de la identidad real del hombre vestido de negro, lo cierto es que en la novela, al menos, cumple la función de interpelar a la narradora, la propia escritora, que se halla bloqueada ante el quehacer literario, labor que ayuda a la autora en su proceso creador.³⁷⁵ En ese sentido, este ente ficticio con atributos de seres de carne y hueso es el interlocutor inventado o soñado,³⁷⁶ o la inspiración. De hecho, lo logra porque, al final de la novela, la protagonista ve en su habitación que el conjunto de folios en blanco están todos escritos y numerados,³⁷⁷ es decir, que, gracias a esta conversación, la protagonista supera las dificultades en el proceso de escritura y termina su obra; de forma simultánea se concluye el libro que lee el lector, lo cual puede considerarse como metalingüístico.³⁷⁸

³⁷³ En este sentido, Biruté Cipliauskaitė ha destacado la dimensión psicoanalítica de esta obra y de *Retahílas*, ya iniciada en *El balneario* y *Ritmo lento*. “En *Retahílas* la que se analiza es una mujer; en *El cuarto de atrás* se le añade la complejidad de ser escritora. Con esto se plantea el dilema de la palabra hablada frente a la escrita. (...) la definición del interlocutor coincide sorprendentemente con la función del escucha en las sesiones psicoanalíticas precisadas por Lacan” (...): la presencia silenciosa cumple la función principal del análisis, obteniendo que hable el paciente. En la reconstrucción para otro surgen a la superficie detalles que uno se calla a sí mismo. Detalles que frecuentemente no nombran lo principal, pero suplen indicios suficientes para descubrirlo (...) Su escritura es un continuo hurgar en la conciencia y el subconsciente. El interlocutor asume –como en las sesiones referidas por Lacan– el papel de filtro”. (Cipliauskaitė, Biruté: *La novela femenina contemporánea (1970-1985). Hacia una tipología de la narración en primera persona*, Barcelona, Anthropos, 1988, págs. 111-112).

³⁷⁴ Martín Gaité, Carmen: “Reflexiones sobre mi obra”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, págs. 259-260. Estas últimas palabras reflejan su idea de que las distintas interpretaciones del lector y de la crítica son una garantía para el texto.

³⁷⁵ En este sentido, María Sergia Guriol Steen considera que Martín Gaité “se crea un interlocutor para que le caliente el fuego de su creatividad a través de una interacción mental: alguien que le estimule su subconsciente”. Además, sostiene que la autora está influida por el miedo a “no poder producir trabajo de calidad porque no va a poder superar lo ya escrito”, lo cual, a su juicio, explica el desdoblamiento protagonista-autora. (“El tejeteje de Carmen Martín Gaité en *El cuarto de atrás*”, en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, núm. 29, 2005).

³⁷⁶ Martín Gaité, Carmen: “Reflexiones sobre mi obra”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, págs. 262-263.

³⁷⁷ Martín Gaité, Carmen: *El cuarto de atrás*, Barcelona, Ediciones Destino, 1992, pág. 210.

³⁷⁸ En este sentido, Julián Palley considera que *El cuarto de atrás* “no es otra cosa que una metanovela, novela que va más allá de la novela misma, novela sobre el arte de novelar”. (“El interlocutor soñado de *El cuarto de atrás*”, en *Ínsula*, núm. 404-405, julio-agosto de 1980, pág. 22). Y para Biruté Cipliauskaitė, “traslizando el presente de la narración al límite de lo fantástico, anula el tiempo por completo, fundiendo lo real, lo fantástico, el sueño y transformándolo instantáneamente en material novelable. Con esto rebasa los límites de la novela psicoanalítica y se inscribe en la metaficción”. (*La novela femenina contemporánea (1970-1985). Hacia una tipología de la narración en primera persona*, Barcelona, Anthropos, 1988, pág. 115).

Interlocutor ideal o no, el hombre vestido de negro es fundamental en la novela y logra despertar el interés, no solo del personaje femenino, la propia autora, sino sobre todo del lector, por su carácter misterioso y su capacidad de escuchar, lo que estimula a la propia escritora y redonda de manera beneficiosa en su escritura.

Las características de interlocutor ideal atribuida por algunos críticos al hombre de negro no quita fuerza a su entidad como protagonista. Tiene siempre mayor seguridad que la mujer a quien entrevista, y a pesar de no contar nada de sí mismo, o precisamente por eso, despierta un particular interés no solo en el lector, sino en su propia interlocutora, que nunca está del todo segura de no haberlo conocido con anterioridad. Pero lo cierto es que escucha de una manera estimulante. Esa es su característica más distintiva.³⁷⁹

El hombre vestido de negro resulta estimulante, inquietante y sugestivo, hasta tal punto que incita a mentir, es decir, a crear y escribir ficción, ya que la mentira es entendida por la autora en sus ensayos sobre el quehacer literario como una metáfora de la escritura, como les ocurre a los niños avisados que comienzan a fantasear e inventar. “La puerta está entreabierta, podría llamarlo, pero no vendría a cuento, confianza con él no tengo ninguna, no es confianza lo que ofrece, es algo de signo incluso opuesto a la confianza, inquietante y sugestivo, como una continua incitación a mentir”.³⁸⁰

Al igual que la protagonista de *El cuarto de atrás*, que teje su historia gracias a la interlocución con el hombre vestido de negro, Andrea, que protagoniza el cuento “Variaciones sobre un tema”, logra cristalizar sus recuerdos de adolescencia al contárselos a una amiga veinte años después: “Fue una historia insegura, llena de borradores y de versiones simultáneas, hasta que por fin una tarde se desprendió y vino a ver la luz en la confidencial narración hecha a una amiga, quien, al escucharla, le dio el espaldarazo de

³⁷⁹ Martín Gaité, Carmen: “Reflexiones sobre mi obra”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 262. Esta cita refleja también la importancia del interlocutor en la conversación y la narración.

³⁸⁰ *Ibidem*.

verdad definitiva que añade todo interlocutor como ingrediente indispensable para la cristalización de las historias”.³⁸¹

La importancia del interlocutor ideal en el proceso de escritura y al que recurre el escritor está presente también en la elaboración de la investigación histórica que está elaborando Águeda Soler, que elige como interlocutor a su propio gato, para avanzar en su labor creadora. “Quien lea *Lo raro es vivir* verá, en efecto, que la sed de presente de la narradora y su deseo de entender los desajustes de su propia alma se ven interrumpidos con frecuencia por los enigmas que le propone ese trabajo nunca acometido con rigor, descabalado en los papeles de archivo. Pero no podría entenderse del todo la novela si no tuviéramos en cuenta las apariciones esporádicas de este extravagante aventurero dieciochesco, cuyos embustes rozan el patetismo. Águeda le llega a hablar de él en un capítulo bastante divertido a su gato Gerundio, que es de todos sus interlocutores el que parece mostrarse más interesado”.³⁸²

Abrí el cuaderno y me senté. Primero, como preludio, una mención a Tupac Amaru. Durante un rato me mantuve inmóvil, respirando acompasadamente, con los codos sobre la mesa, la frente apoyada en las manos y los ojos cerrados, como si estuviera en oración. No sentía ni gota de sueño pero si ese aleteo de irrealidad que precede a las sorpresas, de vez en cuando entreabría los párpados, y la luz del flexo resbalando por el lomo aterciopelado de Gerundio parecía enviar en lenguaje cifrado ciertos avisos que encontraban eco en su dulce ronroneo más humano que felino. Hasta que me di cuenta de que era con él con quien necesitaba hablar antes de ponerme a escribir nada, que se había subido allí para escucharme y que si le contaba la historia de Tupac Amaru como a un gato de cuento de hadas, no solo la entendería sino que tal vez que me ayudase a entenderla mejor a mí con la aportación de algún dato secreto. (...)

–Verás, Gerundio... Bueno, España conquistó América, que era un país inmenso lleno de indios, andaban por allí libres con sus propios ritos y danzas y costumbres, llega Colón con las carabelas y los mete en vereda, según voluntad de los Reyes Católicos, en fin, eso ya lo sabrás, viene en todas las enciclopedias y tampoco quiero alargarme mucho. Transcurren dos siglos, el afán de avasallar a los indios y hacerlos súbditos obedientes del rey de España crece a medida que se descubren más países y más

³⁸¹ Martín Gaité, Carmen: “Variaciones sobre un tema”, en *El balneario*, Madrid, Ediciones Siruela, 2010, pág. 176.

³⁸² Martín Gaité, Carmen: “Historia e historias”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, págs. 371-372.

minas de oro, no se da abasto a gobernarlos y venga a mandar allí tan lejos a militares, virreyes y administradores de mano dura que no se entendían bien con los nativos, imposible, es como si yo a ti me empeño en cortarte el rabo para que seas menos gato, surgen una enormidad de problemas. Hemos llegado al reinado de Carlos III, un periodo de la historia, por cierto, sobre el que estás sentado tú y puede que dentro de un rato tenga que pedirte que te desplaces para buscar algún comentario, no, ahora no hace falta, quieto ahí, veo que me vas siguiendo, en cambio yo me estoy armando un poco de lío.³⁸³

Águeda continúa su narración de las pesquisas sobre Vidal y Villalba a su gato, Gerundio, al que ha elegido como interlocutor para ordenar el caos de los datos de su investigación histórica. Se asemeja al interlocutor ideal en el que piensa el escritor para escribir ficción, según las ideas de Martín Gaité sobre el quehacer literario.

Me puse a dibujar el mapa de América y el contorno de España arriba a la derecha, para que se diera cuenta de lo lejos que estaban los dos países, de toda el agua que tenían que surcar los navíos para llevar noticias y mercaderías de las colonias a Carlos III, el monarca afable y piadoso, generalmente cazando venados en el Pardo. Dibujar mapas se me da bien, me produce un placer especial, la historia no puede entenderse sin la geografía, me alegré de haber traído a la bandejita algunos lápices de colores; en torno a las costas, el azul del mar se intensifica a modo de nimbo.

—¿Te das cuenta, Gerundio, de lo lejos que queda Madrid de Perú? Era un trasiego continuo, barcos y más barcos, pero todos los españoles iban a lo suyo, a hacer fortuna, y el provecho de los indios no le importaba a nadie, se pensaba en ellos como en unos salvajes con plumas, y fue cundiendo el malestar, porque ya no aguantaban tantos impuestos y castigos. La culpa la tuvieron los corregidores, aquí lo dice, “verdaderos diptongos de los comerciantes y jueces que habían torcido la vara de la justicia con la del comercio”; y también los empleados de aduanas. Unos niños indios en Arequipa llegaron a dar muerte en sus juegos a otro que representaba con gusto el papel de aduanero, fíjate a qué punto habrían llegado las cosas, te estoy hablando de 1770, no sé por dónde andarías tú en ese tiempo, Gerundio, o convertido en qué.³⁸⁴

³⁸³ Martín Gaité, Carmen: *Lo raro es vivir*, Barcelona, Anagrama, 1996, págs. 85-86.

³⁸⁴ *Ibidem*, págs. 86-87.

Al narrar a su gato Gerundio el transcurrir de la vida de Vidal y Villalba, Águeda se va contando la historia a sí misma, ordenándola, poniendo orden al caos, labor imprescindible y previa a la escritura.

“Bueno, vamos a Perú, es esta provincia grande que he pintado de amarillo y con sombras marrones en medio: la cordillera de los Andes”. Ahí empezaron los brotes de rebeldía, porque a los indios, como dice un informe, “no se les daba respiro a la queja”, pero las quejas se pueden escribir, volaban pasquines bien argumentados donde se alababa al gobierno paternal de los antiguos reyes incas, oponiéndolo al despotismo de los corregidores. Entre Tucumán y Cuzco, por aquí, un arriero joven y guapo descendiente de príncipes, propagaba la insurrección echando por el aire papeles volanderos. ¿A que te gusta cómo se van poniendo las cosas? Se llamaba Tupac Amaru, que significa “resplandeciente culebra”.³⁸⁵

En la narración a su particular interlocutor, Águeda, incluso, imprime emoción a su relato, aspecto importante en el arte de narrar y en el diálogo, como asegura Martín Gaité. “El serpenteo lento y solemne de la cola de Gerundio al oír aquellas palabras me sobrecogió. No me atrevía a mirarle a los ojos. Pero la sospecha fulminante de que ya pudiera saberlo todo no me impedía seguir. Añadí, por el contrario, emoción a mi relato”.³⁸⁶

José Gabriel Tupac Amaru, descendiente de las antiguas dinastías del Perú y que había frecuentado la Universidad de Lima, se convirtió en cabecilla de una guerra, que empezó el 4 de noviembre de 1780, cuando él mismo le echó un lazo al cuello al corregidor Arriaga, que venía caballero en una mula y le mandó ahorcar. Inmediatamente reclutó gente, se tiró al monte y puso su campamento en escarpadas alturas junto a desfiladeros y ríos difíciles de vadear. Aquí dice cómo era él, te lo leo: “Montaba siempre caballo blanco, usaba traje azul de terciopelo galoneado de oro, y encima la camiseta o ‘unco’ de los indios, cabriolé de grana, sombrero de tres picos, y como insignia de la dignidad de sus antepasados un galón de oro ceñido a la frente, y del propio metal una cadena al cuello con un sol al remate. Sus armas dos trabucos naranjeros, pistolas y espada; de la muchedumbre recibía continuas señales de entusiasmo y reverencia”. La guerra duró poco, Gerundio, seis meses, fue muy cruel y la ganaron los españoles, aunque no tan fácilmente como esperaban, por eso se les quedó luego tanto miedo a los indios y a los que apoyaban su propuesta. Enviaron seis

³⁸⁵ *Ibídem*, pág. 87.

³⁸⁶ *Ibídem*, págs. 87-88.

columnas con quince mil soldados al mando de un tal don José del Valle, pero Tupac Amaru se les escapaba una y otra vez de entre las manos.

“Cuando por fin lo cogieron, lo pasaron por las armas en la plaza de Cuzco a él, a su mujer Micaela Bastida, a su hijo Hipólito de veinte años y a no sé cuántos parientes y amigos más. Era el 18 de mayo de 1781, te leo el relato de un testigo, aunque es muy triste, a mí, desde luego, se me encoge el corazón:

“Cerró la función el rebelde José Gabriel a quien se le sacó a media plaza, allí le cortó la lengua el verdugo y despojado de los grillos y esposas lo pusieron en el suelo, atáronle las manos y los pies con cuatro lazos y asidos estos a las cinchas de cuatro caballos tiraban cuatro mestizos a cuatro distintas partes, espectáculo que jamás se había visto en esta ciudad. No sé si porque los caballos no fuesen muy fuertes o porque el indio en realidad fuese de hierro, no pudieron absolutamente dividirlo después que por un largo rato lo estuvieron tironeando, de modo que lo tenían en el aire en un estado tal que parecía una araña”.³⁸⁷

Nada más acabar su relato Águeda, el interlocutor al que ha dirigido su narración, Gerundio, vuelve a convertirse en el gato de siempre, como si se rompiera el hechizo.

De un salto ágil, casi al vuelo, Gerundio se lanzó contra mi regazo desde su pedestal de libros, se hizo un ovillo y empezó a maullar lastimeramente. Yo, inclinada hacia él, le besaba las orejas y le acariciaba el cuello, casi con lágrimas en los ojos.

–Pobre Tupac –murmuraba–. Menos mal que existe la reencarnación.

Luego apagué el flexo porque entraba a raudales la claridad del día y Gerundio se escapó a la terraza. Ya era otra vez el gato vagabundo que se había colado en nuestra casa el verano anterior saltando de tejado en tejado con una pata roja.³⁸⁸

A continuación, Águeda llama a una amiga y compañera del archivo en el que trabaja, a la que le cuenta que está en casa enferma, con fiebre, su última mentira³⁸⁹ antes de ponerse a poner orden en el caos de los datos de la

³⁸⁷ *Ibidem*, págs. 88-89.

³⁸⁸ *Ibidem*, pág. 89.

³⁸⁹ María del Mar Mañas Martínez considera que la historia de los personajes Vidal y Villalba “es un mecanismo de ‘mise en abyme’, es decir, una ‘reduplicación especular propia de las estructuras metanarrativas en las que se insertan relatos dentro de otros relatos’, relatos que sirven para tematizar la historia principal; en este caso descubriendo la vida de un mentiroso, Águeda descubre la suya propia”. (“Tirando del hilo en *Lo raro es vivir*: metáforas, mentiras y maternidad(es)”, en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, Carmen Martín Gaité. *Nuevas perspectivas*, núm. 52, enero-junio 2014, pág. 85). La definición de “mise en abyme” es del glosario de narratología de Darío Villanueva (*El comentario de textos narrativos: la novela*, eds. Aceña-Júcar, Gijón-Valladolid, 1989, pág. 191). Mañas Martínez también cita a Nuria Cruz Cámara: “A través de la escritura de la tesis tanto la labor de narradora como la de lectora se tematizan. Águeda está escribiendo la vida de don Luis Vidal y

investigación histórica, de su reconstrucción y de su escritura, para desentrañar la verdad de la historia. La narración a su gato la ha ayudado a acabar con el bloqueo en su investigación, lo que refleja las dificultades del escritor, idea esta importante de la teoría literaria de Martín Gaité y que se explica con más detalle en el epígrafe sobre el proceso de escribir.

Fue la última mentira antes de meterme a desembrollar o simplemente poner una detrás de otra las de Vidal y Villalba, a ver si conseguía formar un camino de piedrecitas que me llevara a reconstruir su paranoia de intrigante sin éxito.

Pero lo más importante de aquella vigilia es que el relato oral dirigido a Gerundio me había abierto cauce a la palabra escrita. Le perdí el respeto al cuaderno de Tomás y fue como desatrarcar un desagüe, lo empecé decidida, sin miedo a las tachaduras ni a las repeticiones. Era un borrador. Bueno, ¿y qué?, se trataba de contar cosas más o menos descabaladas de un señor mentiroso pero que no era un invento mío, atención a eso, sino alguien que había vivido de verdad, y las vidas van siempre en borrador, tal que así las padecemos, nunca da tiempo a pasarlas en limpio; la ventaja de aquella es que a mí no me clavaba los dientes, podía adornarla incluso con comentarios³⁹⁰ de por qué me había ido interesando por ella, no me obligaba a mentir.

“Para Ambroise Dupont, que me regaló una flor de papel”, puse en la primera página.³⁹¹

Para poner orden al caos en los datos históricos de su investigación, Águeda recurre también a Tomás, su pareja, como interlocutor de su historia, lo que le permitirá avanzar en el proceso de escritura.

Me espabilaba tanto contándole a Tomás cómo avanzaban las peripecias³⁹² de aquella historia y mi cerco a sus enigmas que cuando dejábamos de hablar por teléfono tomaba notas de lo que le había dicho y era el único rato del día en que la realidad

Villalba, y en el proceso se da cuenta del paralelo que esta tarea tiene con el intento de desentrañar su propia vida, esto es, de narrársela. De esta manera se provoca la ruptura de la barrera entre la realidad y la ficción. El proceso de escritura de la tesis refleja al propio lector, quien lee una novela sobre alguien que narra su pasado y que a su vez lee y narra el pasado de otra persona. El lector, de algún modo, se encuentra enfrentado a los problemas que plantea la narración de nuestra propia vida a la hora de leer e interpretar los archivos de nuestra memoria”. (Cruz Cámara, Nuria: “Un aspecto de la metaficción en Carmen Martín Gaité: funciones de la *mise en abysme* en *Lo raro es vivir*”, en *Explicaciones de textos literarios*, vol. XXVI, núm. 1, Número ordinario 1997-1998, Department of Foreign Languages, California, State, Sacramento, pág. 38).

³⁹⁰ Estas palabras hacen referencia a la idea de Martín Gaité sobre que la literatura, como lectores o escritores, consuela precisamente por permitir vivir otra vida, alejada del tiempo cronológico y de las obligaciones de la cotidianidad.

³⁹¹ Martín Gaité, Carmen: *Lo raro es vivir*, Barcelona, Anagrama, 1996, págs. 89-90.

³⁹² El personaje está poniendo orden al caos de las ideas, mediante la palabra, el *logos*, al contarle a su gato la historia, lo que acabará con el bloqueo que sufre como escritora. Esto refleja otra de las ideas de la teoría literaria de Martín Gaité.

despedía otro aroma, se retorció agitada por un viento salino y le salían pájaros volando.

–Parece una novela –decía Tomás–. Es una pena que eso no puedas escribirlo en forma de novela. ¿Seguro que eso de la cajita de madera no te lo inventas?³⁹³

–No, de verdad, tengo los apuntes delante. Si es que tú no sabes la cantera que son los papeles de archivo, las cosas tan delirantes que aparecen, lo malo luego es atar cabos para ir adivinando lo que pasó de verdad, igual que en las pesquisas policiacas. Y darle forma, claro.³⁹⁴

–Pero cuéntalo igual que me lo vas contando a mí.

–Hombre, qué cosas tienes. Eso no sería una tesis doctoral.

–Olvidate de si es una tesis o no, siempre te lo digo, tú coge un cuaderno y lo vas poniendo todo en borrador, según te enteres, luego sobre eso trabajas.³⁹⁵ Empieza aquel cuaderno gordo que te traje yo de Burdeos, ¿te acuerdas?

–Claro, uno verde, si lo tengo aquí.

En el cuaderno solo estaba escrita la primera página. Ponía “Un aventurero del siglo XVIII y su criado”, en mayúsculas dibujadas con sombra, y la fecha, de enero de aquel mismo año, cuando a nadie se la pasaba por la cabeza que mi madre se pudiera morir. Y, al pensarlo, encima de las mayúsculas sombreadas se abatía aquella otra sombra gigantesca.³⁹⁶

La escritura, ya sea una expresión de la pasión por crear ficción, ya sea como la expresión escrita de la palabra, desempeña en algunas novelas de Martín Gaité la función de reconstrucción de la identidad de los personajes, al igual que el diálogo, la conversación auténtica.³⁹⁷ Por ejemplo, en *Nubosidad variable*, cuyas protagonistas escriben cartas y cuadernos dirigidos a su interlocutora,³⁹⁸ que finalmente se intercambian en su encuentro final en la

³⁹³ Carmen Martín Gaité escribe sus ensayos, críticas literarias y otros textos no ficticios usando el lenguaje literario y estrategias narrativas de sus obras literarias. Un ejemplo, como ella misma ha explicado, es el ensayo sobre el quehacer literario *El cuento de nunca acabar*, lo que demuestra la retroalimentación y mutua influencia de todas sus facetas creativas.

³⁹⁴ Estas palabras hacen referencia a la labor del escritor y también reflejan el trabajo del investigador, por ejemplo, el que realizó Martín Gaité durante la investigación de don Melchor de Macanaz. La expresión “atar cabos” es propia de esta autora, reconocible en sus obras, y está ligada al concepto de hilar.

³⁹⁵ Esta es precisamente la forma de trabajar de Carmen Martín Gaité. Anotaba en sus “cuadernos de todo” comentarios sobre sus lecturas, reflexiones sobre la literatura, bocetos de obras literarias y de textos no ficticios, entre otros. Sus cuadernos son fiel reflejo de su taller de escritora. Después usaba todas esas anotaciones para elaborar sus textos.

³⁹⁶ Martín Gaité, Carmen: *Lo raro es vivir*, Barcelona, Anagrama, 1996, págs. 46-47.

³⁹⁷ Blas Matamoro asegura que desde *Retahílas* en las novelas de Martín Gaité el diálogo se identifica con “irse construyendo”. (“Carmen Martín Gaité: el viaje al cuarto de atrás”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 351, septiembre de 1979, págs. 581-605). Citado por Biruté Ciplijauskaitė, *La novela femenina contemporánea (1970-1985). Hacia una tipología de la narración en primera persona*, Barcelona, Anthropos, 1988, pág. 113.

³⁹⁸ Por ejemplo, Sofía escribe en su cuaderno un episodio amoroso de su juventud, tomando como interlocutora a su amiga: “Pero si algún día, Mariana, lees este cuaderno, que en el fondo para eso lo

novela; o en *La Reina de las Nieves*, en la que, como cuenta Anne Paoli, su protagonista, Leonardo intenta reconstruir su pasado y su identidad a través de la escritura de ficción y la literatura. En ese sentido, “su historia se enfoca pues como si fuera el reflejo de la de Kay, el héroe de Andersen. Siguiendo el ejemplo de su compañerito que intenta reconstruir el puzle ETERNIDAD que le dejó la Reina de las Nieves, Leonardo se esfuerza en reconstruir su pasado. El acierto de su empresa respectiva llevará a ambos personajes a recobrar su propia identidad”.³⁹⁹

La historia de Andersen se convierte entonces en un telón de fondo en el que el protagonista va tejiendo su propia trama narrativa. La construcción de la novela se establece así a partir de una obra literaria que el personaje-narrador proyecta sobre su vida como un calco, y que integra en su narración, al tiempo que se vuelve escritor. Además, mientras se dedica a la escritura, descubre que algunos fragmentos de su identidad están atados de modo indefectible a los de otro escritor, mejor dicho, escritora, una mujer llamada Casilda, a quien desconoce del todo. A medida que se adentra en su búsqueda, se percató de que la narración que piensa escribir pronto se encuentra ya concebida en parte en las obras de la misteriosa escritora. Ahora bien, Leonardo concibe la reconstitución de su pasado por vía de la escritura, que sería el sentido mismo de su búsqueda. Sus lecturas lo llevan, pues, a conseguir que una parte de sí mismo se encuentre reflejada en el ‘yo’ de aquella desconocida, que le presenta unos fragmentos de su propia imagen, como si fuesen los trocitos de un espejo roto. De modo que necesita encontrar a esta mujer para reunir esos fragmentos (...) Por su parte, la autora sigue la trayectoria narrativa de los protagonistas como si hubiera una inversión de papeles.⁴⁰⁰

4.2.2. El oficio de escribir y el escritor

La vocación literaria, creadora, calificada por la autora como virus, vicio incurable, pasión y aliciente de la vida está presente en sus obras de ficción. No en vano, muchos de sus personajes están fascinados por la creación

escribo, quiero que sepas que tu nombre no salió a relucir esa noche entre nosotros. Ni durante algún tiempo”. (Martín Gaité, Carmen: *Traer a cuento*, edición de Julián Moreiro y coordinación de Amparo Medina-Bocos y Esperanza Ortega, León, Edilesa (Junta de Castilla y León), Colección Vuelapluma, 2002, pág. 100).

³⁹⁹ Paoli, Anne: “Mirada sobre la relación entre espejo y personaje en algunas obras de Carmen Martín Gaité”, en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, núm. 8, 1998.

⁴⁰⁰ *Ibidem*.

literaria. Los temas principales del cuento “El pastel del diablo” (1985) están relacionados con la escritura y el proceso creador, personificados en su protagonista infantil, Sorpresa, que se complace en inventar cuentos. Para Martín Gaité este relato recuerda también su propia vocación literaria, calificada ya en el propio título de la historia de “diabólica”.

Pero *El pastel del diablo* puede leerse también como el proceso recordado de mi vocación de narradora. Las reglas convencionales del género sirven para ilustrar –mediante unos cuantos atrevidos trazos– la compleja trama de esta vocación literaria, es decir, diabólica. *La función del escritor*, dice Kafka en una de sus cartas, *es permitir al hombre “disfrutar inocentemente”*. *El pastel del diablo* nos permite asistir al crecimiento de una conciencia abocada irresistiblemente a contar cuentos.⁴⁰¹

Las dificultades de los escritores ante la creación literaria están presentes también en la obra literaria de la autora. Aunque David Fuente, personaje de *Ritmo lento*,⁴⁰² ya despunta por su afición a la escritura, es Diego Alvar, en *Fragmentos de interior*, su primer personaje ficticio que sufre, como escritor, ante el hecho de ponerse a escribir y de plasmar de forma coherente por escrito sus pensamientos e imágenes fragmentarios. La autora relaciona este hecho con sus propias dificultades para escribir su principal ensayo sobre el quehacer literario. Esto refleja, por una parte, la entidad de realidad que Martín Gaité confiere a la literatura, y, por otra, la retroalimentación y la mutua influencia entre su práctica ficcional y su teoría literaria.

En *Fragmentos de interior* la actividad escritural toma una versión nueva en mi universo literario. Nunca había presentado en ninguno de mis relatos a un escritor (aunque David Fuente tuviera afición a escribir), o por lo menos no me había enfrentado con el problema de la escritura vivido por un personaje de ficción. Diego Alvar es un escritor frustrado, y su incapacidad de plasmar en un texto coherente sus imágenes y pensamientos viene a ser uno de los ingredientes más importantes del argumento. Los problemas que le afligen están conectados sobre todo con la disposición de ánimo

⁴⁰¹ Martín Gaité, Carmen: “Reflexiones sobre mi obra”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 264.

⁴⁰² Según Biruté Cipliauskaitė, en esta novela, en la que “surge ya explícitamente el tema de la locura y se introduce la figura del psiquiatra”, “el protagonista ha encontrado el recurso de las cartas, que presuponen un lector, es decir, otra conciencia, pero la narración se desenvuelve aún más bien como un soliloquio”. (*La novela femenina contemporánea (1970-1985)*. *Hacia una tipología de la narración en primera persona*, Barcelona, Anthropos, 1988, pág. 111).

necesaria para “ponerse a escribir”. Esta problemática de los comienzos es objeto de análisis en libros posteriores míos como *El cuento de nunca acabar*. Tal dificultad me presentó en el citado ensayo una única solución: la de respetar los siete prólogos que se me ocurrieron, en vez de escoger uno entre ellos.⁴⁰³

Diego Alvar tiene dificultades para ponerse a escribir y para plasmar en un texto sus ideas creativas. En un momento de la novela revisa los papeles que había escrito hacía tiempo en busca de la inspiración, decide copiar uno de ellos, lee el periódico y se distrae con sus pensamientos. “Lo leyó de cabo a rabo, a pesar de todo, y hasta las once no tuvo alientos para sacar sus papeles. Empezó a releerlos con la mente en blanco y se puso a la máquina. Mientras tecleaba y trataba de pensar que estaba sirviendo para algo hacer aquella copia, le iban habitando una serie de preocupaciones paralelas a su quehacer e igualmente fragmentarias, pensaba que no había salido el sol, que esos chicos, si los mataban, no volverían a ver el sol, que qué difícil era convivir al mismo tiempo con Isabel y Gloria, que de qué forma tan estúpida se consumen las horas del día, que qué difícil es pasarlo bien después de los cuarenta años, que no conseguiría nunca escribir una novela”.⁴⁰⁴

Diego se quedó con el folio en la mano y buscó a ver si entre los otros papeles que tenía esparcidos sobre la colcha aparecía alguna continuación de aquella parrafada que debía de haber nacido al calor de un estado de ánimo bastante parecido al que le invadía en esta turbia madrugada del lunes, pero no encontró nada que pudiera atribuírsele, ni siquiera forzando la conjetura, como posible continuación. No se acordaba de cuándo lo había escrito, pero a juzgar por la calidad del papel, parecida a la de otros que tenía guardados con fecha al pie, calculó que debía ser del otoño en que Víctor se fue a vivir a la sierra, poco antes de mudarse ellos a esta casa. Solía él recluirse aquel otoño en un cuartito de arriba del chalet y escribía cualquier cosa nervioso, de un tirón, pendiente de los pasos de Agustina por la escalera y de sus apariciones en el quicio de la puerta. Volvió a leerlo, le gustaba, como otros que había ido seleccionando, pero se trataba de fragmentos aislados y lo difícil estaba en la vertebración de unos con otros, en la estructura. Se confesó, mientras lo doblaba, que la relectura de aquellas palabras antiguas le producía una paralizante delectación y que

⁴⁰³ Martín Gaité, Carmen: “Reflexiones sobre mi obra”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, págs. 257-258.

⁴⁰⁴ Martín Gaité, Carmen: *Fragmentos de interior*, Barcelona, Ediciones Destino, 1996, pág. 141.

volver a guardar un folio releído era como volver a ungir un cadáver con bálsamos usuales para que no se pudriera del todo, mero expediente de emergencia.⁴⁰⁵

Como explica la autora en su teoría literaria y, como ya escribió Virginia Woolf, aunque referido a la situación de la mujer escritora, es muy importante disponer de un lugar apropiado para poder escribir. “Otra de las dificultades que tiene Diego a la hora de escribir es la del lugar o ambiente propicio para hacerlo. Su despacho le parece frío y deprimente en comparación con el desorden acogedor del cuarto de su hija. Entre unos pretextos y otros, es incapaz de encontrar el hilo para reanudar tantos fragmentos dispersos como encuentra entre sus carpetas. Situación que es conocida, en mayor o menor medida, por todos los que nos hemos puesto frente a un papel en blanco”.⁴⁰⁶ Sin embargo, el cambio de lugar no acaba con los problemas de Diego Alvar para ponerse a escribir, ya que se distrae con sus pensamientos, se levanta para irse a otra habitación, regresa y finalmente abandona la idea de escribir.

Llegó al cuarto de Isabel, dio la luz y se sentó a la mesa sin ningún apresuramiento. El fulgor de esos propósitos se había desvanecido y contempló las carpetas largo rato sin determinarse a abrirlas. Ya los mismos rótulos que había escrito por fuera en diversas ocasiones le provocaban una sensación de desagrado que alicortaba sus escasos ánimos para hurgar en aquel desordenado caos de comienzos abortados. “Posibles comienzos”, “Originales viejos”, “Frustraciones e incompletos”, eran algunos de los títulos. Echó de menos a Isabel, si ella no se hubiera ido, le habría hablado de las dificultades de empezar, de este progresivo anquilosamiento suyo frente a la escritura. (...) Apartó el folio, siempre el mismo trasunto inútil de estados de ánimo, la misma impotencia. ¿Desde cuándo había perdido la seguridad en sí mismo?⁴⁰⁷

Disponer de un espacio propio, la “madriguera”, a la que alude Martín Gaité, es esencial en la labor creadora. La protagonista de la novela *Lo raro es vivir*, Águeda Soler, lo acondiciona antes de ponerse a escribir sobre su investigación histórica, ante las dificultades para empezar.

⁴⁰⁵ *Ibídem*, pág. 135. En esta cita se alude al hecho de que algunos escritores escriben de un tirón, a la dificultad de los comienzos, a la labor del escritor de tejer y a la estructura de la obra literaria, uno de los aspectos del arte de narrar.

⁴⁰⁶ Martín Gaité, Carmen: “Reflexiones sobre mi obra”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 258.

⁴⁰⁷ Martín Gaité, Carmen: *Fragmentos de interior*, Barcelona, Ediciones Destino, 1996, págs. 67-69.

Cuando empezó a amanecer estaba tan espabilada que había tenido ánimos para recoger la cocina, la parte más fresca de la casa, limpiarla a fondo y habilitarla como despacho provisional. Traje un flexo que sustituyó a la batidora, y arrimé la gran mesa a la ventana. Nunca se me había ocurrido escribir allí, me parecía un milagro verla despejada de chismes culinarios, convertidos en libros y carpetas, haber sido capaz de crear un espacio tan mío sobre la geografía de otro que nunca dejó de rezumar tedio ni de imponérseme como ajeno. Inventarle nuevas posibilidades era como acariciar a un enfermo abandonado y lograr arrancarle una sonrisa.

Procuré que los objetos que necesitaba y que iba trayendo sin prisa de los otros cuartos compusieran un conjunto armonioso, libros, pisapapeles, el fichero, el reloj, una bandejita para los lápices y hasta un capullo de rosa –cortado de la terraza– dentro de un florero. Gerundio, el gato gris atigrado en blanco y canela, me seguía los pasos maullando y frotándose contra mis piernas. Le puse un cuenco de leche, se la bebió relamiéndose los bigotes y se acomodó sobre una Historia del reinado de Carlos III con tal elegancia que no fui capaz de decirle ¡zape! Parecía un tótem. Toda el alma de aquella estancia, poco antes inhóspita, se desperezaba y revivía.⁴⁰⁸

Cuando acondiciona el lugar para ponerse a escribir, Águeda se da cuenta de que necesita contarle las pesquisas de su investigación histórica a su gato, para reordenar la historia.

Abrí el cuaderno y me senté. Primero, como preludio, una mención a Tupac Amaru. Durante un rato me mantuve inmóvil, respirando acompasadamente, con los codos sobre la mesa, la frente apoyada en las manos y los ojos cerrados, como si estuviera en oración. No sentía ni gota de sueño pero sí ese aleteo de irrealidad que precede a las sorpresas, de vez en cuando entreabría los párpados, y la luz del flexo resbalando por el lomo aterciopelado de Gerundio parecía enviar en lenguaje cifrado ciertos avisos que encontraban en su dulce ronroneo más humano que felino. Hasta que me di cuenta de que era con él con quien necesitaba hablar antes de ponerme a escribir nada, que se había subido allí para escucharme y que si le contaba la historia de Tupac Amaru como a un gato de cuento de hadas, no solo la entendería sino que tal vez me ayudase a entenderla mejor a mí con la aportación de algún dato secreto.⁴⁰⁹

Las dificultades a las que se enfrenta el escritor en el proceso de la escritura las vive también Martín Gaité en el proceso creador de sus obras. Por ejemplo, se reflejan en la transformación de las vivencias de la autora durante

⁴⁰⁸ Martín Gaité, Carmen: *Lo raro es vivir*, Barcelona, Anagrama, 1996, pág. 86.

⁴⁰⁹ *Ibidem*, págs. 86-87.

su estancia en Nueva York en material narrativo para su obra literaria, debido al ritmo vertiginoso con el que transcurría la vida en la ciudad estadounidense, motivo por el cual la escritora era reacia a convertir en ficción estas experiencias y sentimientos.

Algunos amigos míos, a quienes en más de una ocasión había tratado de transmitir el deslumbramiento renovado a cada nueva visita que Manhattan me producía, me preguntaban a veces: “¿Y no se te ocurre escribir algo sobre Nueva York, con lo bien que lo conoces y lo mucho que te gusta?”. Pero yo les contestaba que no. Recuerdo que la velocidad de las imágenes percibidas y su ritmo cambiante se perfilaba en mis ojos como el inconveniente mayor para convertir en palabras lo que veía. Ni siquiera podía tomar notas en un cuadernito de los que suelo llevar en el bolso, como hago siempre durante mi visita a otras ciudades extranjeras. Era como si las imágenes viajaran en el “express” y yo en el “local”, las dos ramas del *subway* neoyorquino. Me parecía literalmente así, que yo me desplazaba a ritmo lento en el “local”, mientras que aquello que hubiera querido captar no me daba tiempo a cogerlo porque iba en el “express”, y se esfumaba apenas atisbado.⁴¹⁰

Ante las dificultades de convertir en material narrativo el ritmo vertiginoso de la ciudad de Nueva York, esos días Martín Gaité decide recurrir a otra de sus expresiones creativas habituales, los *collages*, que póstumamente serían publicados como *Visión en Nueva York*:⁴¹¹ “Hice, eso sí, muchos *collages*, y aún conservo un cuaderno elaborado durante un semestre que pasé aquí como profesora visitante de Barnard Collage. Vivía en la calle 199. En ese cuaderno rescaté, a mi manera, fragmentos de aquel ‘cuento roto’ que era Manhattan para mí”.⁴¹² Finalmente, escribirá el poema “Todo es un cuento roto en Nueva York”, en 1983.

Durante el proceso de escritura de *Caperucita en Manhattan*, en concreto, al término de la primera parte de la novela, la autora reconoce que está bloqueada, en concreto, en el proceso de creación de uno de sus

⁴¹⁰ Martín Gaité, Carmen: “La libertad como símbolo”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 142. En esta cita destaca el empleo de las palabras “ritmo lento”, título de una de sus novelas y que también alude a la tranquila vida de provincias. Martín Gaité ha escrito en diversas ocasiones sobre la necesidad de vivir sin prisas, que se refleja en su ficción en la dicotomía pueblo-ciudad.

⁴¹¹ Martín Gaité, Carmen: *Visión de Nueva York*, Madrid, Círculo de lectores y Ediciones Siruela, 2005.

⁴¹² Martín Gaité, Carmen: “La libertad como símbolo”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 142.

personajes, miss Lunatic, por lo que decide esperar a que le llegue la inspiración.

Tenía más o menos terminada la primera parte, imaginado lo que iba a pasar en la segunda, y sin embargo la novela se me empantanó. Porque la identidad de este acompañante mágico no acababa de verla clara. Imaginaba unas veces que podría ser un viejo mendigo sabio, otras algún animal fabuloso, pero ninguna de aquellas opciones me convencía. Así que metí en un cajón lo que llevaba escrito y esperé a ver si venían las musas por algún camino, porque empeñarse a la fuerza en algo que no sale la mejor receta para que salga mal.⁴¹³

La espera dio sus frutos, gracias a las lecturas de la escritora, que descubre, por casualidad, en un libro sobre Historia a la madre del creador de la Estatua de la Libertad, fuente de inspiración para su misterioso personaje, lo que refleja también el proceso de transformación al que somete a la realidad para convertirla en material narrativo.⁴¹⁴

No es la primera vez que la historia y la ficción se mezclan en mis libros, ya que me he dedicado mucho a husmear por los archivos para elaborar mis ensayos sobre el siglo XVIII, y conozco muy bien adónde puede llevar este parentesco entre la realidad y la fantasía. Pero el caso de miss Lunatic se lleva la palma, y no lo digo con orgullo ni dándome aires de experta en nada, porque fue como he dicho, la casualidad quien puso aquella piedra preciosa en mi camino y me inventó a desfigurarla, sin dejar por ello de conservar sus raíces.⁴¹⁵

4.2.3. El germen y la mirada del escritor

En la producción literaria de Martín Gaité existen personajes que encarnan al creador de historias que se inicia durante su infancia, como Sorpresa, la niña protagonista de *El pastel del diablo*, heredera, no solo de la deuda literaria de la autora con Elena Fortún y su personaje infantil Celia, a través de sus primeras lecturas, como ella misma reconoce, sino también del

⁴¹³ Martín Gaité, Carmen: “La libertad como símbolo”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 149.

⁴¹⁴ El proceso de inspiración para crear el personaje de miss Lunatic, que tenía bloqueada a Martín Gaité durante la elaboración de la novela *Caperucita en Manhattan*, se cuenta en detalle en esta investigación, en el epígrafe 4.4.4. El arte de narrar.

⁴¹⁵ Martín Gaité, Carmen: “La libertad como símbolo”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 150.

carácter independiente, curioso, diferente, avisado y autodidacta que identifica ya en la infancia a los futuros escritores, autónomos desde el punto de vista narrativo, es decir, el germen de la creación literaria.

Yo, que tan hermana me sentí de Celia en mi primera infancia, he declarado siempre sin reservas, mi gran deuda literaria con Elena Fortún. Y en algunos personajes infantiles inventados posteriormente por mí puede rastrearse este parentesco. Por ejemplo en Sorpresa, la protagonista de *El pastel del diablo*, a quien una vieja curandera que tenía fama de adivina en la aldea donde ella nació, le había vaticinado: “Trae en el alma el viento de la inquietud y en el corazón el fuego de la pregunta. Hará preguntas que no le sabrá contestar nadie y deseará siempre aquello que no pueda tener.” Sorpresa, que acabará deseando escribir todo aquello que ha visto o ha creído ver, para poder llegar a comerse ella sola el pastel del diablo, inventaba desde los diez años cuentos donde imperaba lo diferente y se transgredía la norma familiar.⁴¹⁶

La protagonista de este cuento encarna las ideas de la autora sobre el germen del escritor, que se origina en la infancia. “Sorpresa, la protagonista de *El pastel del diablo* inventa cuentos que parecen verdad y mentira sin, por ello, abandonarse del todo a la pura desazón creadora del escritor maduro, que para un niño resultaría realmente incomprensible”.⁴¹⁷ Sus relatos están protagonizados por una niña independiente, aventurera, curiosa y que quería aprender, igual que ella y que los niños que se podrán convertir en el futuro en escritores.

La protagonista de los cuentos que inventaba Sorpresa era casi siempre una niña que se convertía en mujer de la noche a la mañana, arriesgándose a alguna aventura temeraria, recitando un conjuro o valiéndose de determinado talismán. Viajaba por tierra y por mar, sorteaba grandes peligros y llegaba a países inventados de nombres muy sonoros. Allí las gentes vestían de manera especial y se pasaban la vida contando cuentos difíciles de entender, donde todo quería decir algo distinto de lo que parecía. Pero Sorpresa lo descifraba. Porque ella era aquella niña que quería crecer. –Y para crecer, ¿sabes? –le decía a su amigo–, hay que entender las cosas difíciles.⁴¹⁸

⁴¹⁶ Martín Gaité, Carmen: “La mirada del escritor”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 195.

⁴¹⁷ Martín Gaité, Carmen: “Reflexiones sobre mi obra”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 264.

⁴¹⁸ Martín Gaité, Carmen: “La mirada del escritor”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 195.

Respecto a estas últimas palabras de la niña protagonista de “El pastel del diablo”, “es curioso observar a este respecto que, a diferencia de Peter Pan, Sorpresa es una niña que ‘quiere crecer’. Y es curioso, porque Sorpresa, sin embargo, tiene en común con Peter Pan la negación de la realidad del tiempo: ‘La protagonista de los cuentos que inventaba Sorpresa era casi siempre una niña que se convertía en mujer de la noche a la mañana’. Cree Sorpresa que para crecer ‘hay que entender las cosas difíciles’. Pero concibe el hecho de entenderlas como un acto instantáneo y no progresivo. Eso es lo intranquilizante: no que las cosas sean difíciles en sí mismas, sino que tengan que entenderse instantáneamente”.⁴¹⁹

Sorpresa representa la idea Martín Gaité sobre la interpretación poética de la realidad, habitual en los niños curiosos, germen del futuro escritor, tema relacionado también con la mirada del creador. “Yo recuerdo que de niña, entre los dones maravillosos ofrecidos por los cuentos de hadas⁴²⁰ o el cine, consideraba con especial predilección el de que una persona pudiera volverse invisible, posibilidad que me hacía valorar el escondite como condición previa para jugar con la realidad, contemplarla e interpretarla a solas. En *El cuarto de atrás* escribí:”⁴²¹

Revivo el antiguo placer por habitar pasadizos, recodos y devanes, aquel gusto infantil por los escondites. “Aquí no me encuentran”, eso era lo primero que pensaba, y me instalaba allí a alimentar fantasías; también ahora puedo jugar, los objetos en libertad parecen fetiches, los muebles son copas de árboles, estoy perdida en el bosque, entre tesoros que solo yo descubro, algo me va a pasar, todo consiste en esperar sin angustia, en dejarse a la deriva.⁴²²

⁴¹⁹ Martín Gaité, Carmen: “Reflexiones sobre mi obra”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 264.

⁴²⁰ Estas palabras reflejan la idea de la autora sobre los cuentos de hadas: “Esta lógica de lo maravilloso ayuda al niño a tejer sueños capaces de sacarlo de un mundo que a veces se le hace duro de habitar y difícil de entender, ya sea por la falta de perspectivas a que le ha reducido la miseria, ya por el aislamiento a que le condena vivir en un jardín encantado, donde difícilmente llegan los zarpazos de la realidad más abrupta. En su libro *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, de Bruno Bettelheim trata de demostrar que la asidua lectura de estos cuentos no solamente proporciona placer al niño, sino que le enseña a hacerse preguntas sobre su lenta y vacilante conversión en adulto” (Martín Gaité, Carmen: “Dar palabra”, en *Agua pasada*, Barcelona, Anagrama, 1993, pág. 368).

⁴²¹ Martín Gaité, Carmen: “La mirada del escritor”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 198.

⁴²² *Ibidem*.

Sorpresa y Sara Allen, protagonistas del cuento “El pastel del diablo” y de la novela *Caperucita en Manhattan*, respectivamente, son dos de los personajes infantiles de la literatura de Martín Gaité que mejor representan sus ideas sobre el germen literario y la infancia. Ambas son soñadoras, fantasiosas, aficionadas a la literatura desde muy pequeñas, curiosas e imaginativas. Sara descubre desde pequeña la magia de la letra impresa, mediante un rompecabezas, que le regala el señor Aurelio, que en aquella época vivía con su abuela, y que después le obsequiará con sus tres primeros libros: la historia de Robinson Crusoe, Alicia en el País de las Maravillas y Caperucita Roja. Como no sabía leer bien, a través de sus dibujos, imaginaba los paisajes donde iban ocurriendo sus aventuras.⁴²³ Pero Sara no se conforma con imaginar estos lugares, sino que ya antes de saber leer bien, inventa finales diferentes para estas historias, ya que no le gustaban los reales de estos libros.⁴²⁴

Sara, antes de saber leer bien, a aquellos cuentos les añadía cosas y les inventaba finales diferentes. La viñeta que más le gustaba era la que representaba el encuentro de Caperucita Roja con el lobo en un claro del bosque; cogía toda una página y no podía dejarla de mirar. En aquel dibujo, el lobo tenía una cara tan buena, tan de estar pidiendo cariño, que Caperucita, claro, le contestaba fiándose de él, con una sonrisa encantadora. Sara también se fiaba de él, no le daba ningún miedo, era imposible que un animal tan simpático se pudiera comer a nadie. El final estaba equivocado. También el de Alicia, cuando dice que todo ha sido un sueño, para qué lo tiene que decir. Ni tampoco Robinson debe volver al mundo civilizado, si estaba tan contento en la isla. Lo que menos le gustaba a Sara eran los finales.⁴²⁵

Como la propia autora y como Celia, el personaje infantil de Elena Fortún, “Sara había aprendido a leer ella sola cuando era muy pequeña, y le parecía lo más divertido del mundo”.⁴²⁶ Sara no solo aprende a leer muy pronto, a los tres años de edad, sino que siente mucha curiosidad y hace muchas preguntas, cualidad imprescindible para el germen del escritor, como considera Martín Gaité en sus obras ensayísticas. Sus preguntas no

⁴²³ Martín Gaité, Carmen: *Caperucita en Manhattan*, Madrid, Ediciones Siruela, 1990, pág. 22.

⁴²⁴ De niña a la propia autora no le gustaban los finales de los cuentos clásicos que leía.

⁴²⁵ Martín Gaité, Carmen: *Caperucita en Manhattan*, Madrid, Ediciones Siruela, 1990, pág. 23.

⁴²⁶ *Ibidem*, pág. 131.

encuentran la comprensión por parte de su madre, pero sí de su abuela materna, con la que comparte el gusto por la literatura, la magia y la libertad.

-Ha salido lista de verdad –decía la abuela Rebeca–. Yo no conozco a ninguna niña que haya hablado tan clarito como ella, ante de romper a andar. Debe ser un caso único.

–Sí, es lista –contestaba la señora Allen–, pero hace unas preguntas muy raras; vamos, que no son normales en una niña de tres años.

–¿Por ejemplo, qué?

–Que qué es morirse, ya ve usted. Y que qué es la libertad. Y que qué es casarse. Una vecina mía dice que a lo mejor habría que llevarla a un psiquiatra.

La abuela reía.

–¡Déjate de psiquiatras ni de tonterías por el estilo! A los niños hay que contestarles a lo que te preguntan, y si no les quieres decir la verdad, porque a lo mejor no sabes tú misma lo que es la verdad, pues les cuentas un cuento que parezca verdad. Mándamela aquí, que yo en eso de lo que es casarse y lo que es la libertad la puedo espabilar mucho.⁴²⁷

Sara disfruta con la lectura en soledad, en su cuarto, un poco de forma furtiva, debido al recelo, sobre todo, de su madre. Cuando un día ambas van a visitar a la abuela, esta no está porque se ha ido al bingo, y su madre la deja sola un momento para ir al supermercado. En ese momento, como hace el personaje ficticio Celia, cuyas historias tanto influyeron en Martín Gaité, Sara juega a ser Gloria Star, la estrella de *music-hall*, que había sido su abuela hacía años. Es un paso más para fomentar el germen del escritor y llegar a la escritura o la invención, y tiene como sedimento sus lecturas.

Pero, cuando desapareció su madre, Sara no se puso a barrer la cocina, sino a dar saltos por la habitación diciendo “¡Miranfú!” a todo pasto, porque era la primera vez que se quedaba sola en la casa de Morningside y le hacía una ilusión enorme. Era maravilloso –¡miranfú!–, imaginarse que la casa era suya y que ella se llamaba Gloria Star.

Había un disco puesto en el *pick-up*. Le dio a la tecla de la marcha y luego a la de subir el volumen. El disco empezó a girar.

⁴²⁷ *Ibídem*, págs. 21-22. En esta cita se aprecia ya el interés de Sara por la libertad; años después en su busca se escapará de casa.

Era la canción italiana que estaba oyendo la abuela delante del tocador de tres espejos, la tarde en que ella la había visto vestida de verde. Nunca había vuelto a oír esa canción, pero la reconoció en seguida y se quedó extasiada, como si hubiera sido víctima de un encantamiento:

Parlami d'amore
Mariú,
tutta la mia vita
sei tu...

Cloud abrió los ojos. Luego arqueó el lomo, se bajó de la butaca y se puso a ronronear en torno a Sara.

—No, tú no estabas, Cloud. No estabas aquí aquella tarde. Déjame. No puedes hacerme compañía en mis recuerdos. Yo soy Gloria Star, la famosa cantante Gloria Star, ¿sabes?

El gato la miraba fijamente con sus ojos color esmeralda. Maullaba tenuemente y trataba en vano de alcanzar el borde de su vestido.

—No, es inútil, no puedes hacer memoria porque tú no me has conocido. Ni tampoco conoces a Aurelio. Déjame, te digo, vil gato, que me arañas las medias de seda. ¿No comprendes que estoy esperando a Aurelio? Va a llegar del Reino de los Libros para llevarme a bailar y me tengo que arreglar y ponerme guapa. Porque a él le gusta que me ponga guapa. (...)

El gato Cloud, que la había seguido, se frotó contra una de sus piernas desnudas, y ella dio un grito. Encendió la luz y el gato salió bufando.

—¡Ay, qué susto me has dado, Cloud! —exclamó Sara—. ¿Me quieres dejar en paz? Por lo menos, podías decir algo. Aunque solo fuera: “¿Cómo encuentras a la Reina?”, como le dijo a Alicia el Gato de Cheshire. Pero, claro, tú qué sabrás de Alicia. Te pareces a Rod Taylor, pero en gato. Un gato tonto y mudo. Estoy gastando saliva en balde.⁴²⁸

Sin embargo, el aspecto de la habitación, que refleja el declive de la estrella de *music-hall* que había sido la abuela, devuelve a la niña a la realidad, aunque pronto se repone y continúa jugando a ser Gloria Star.

⁴²⁸ *Ibidem*, págs. 60-61. La palabra “miranfú” es una invención de la niña y está relacionada con la sorpresa, esencia de lo literario. Al final de la cita se alude a un episodio de Alicia en el País de las Maravillas, obra leída por Sara. Para Alison Ribeiro de Menezes, esta palabra refleja “the importance of Martín Gaité of linguistic expression for self-realization”. Por su parte, Lucía Llorente conecta las farfanías de Sara con la exclamación de Alicia “curiouser and curiouser!”; los dos personajes disfrutan inventando palabras. (“Ribeiro de Menezes, Alison: New York as ‘Pórtico’ in Martín Gaité’s late work”, en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, *Carmen Martín Gaité. Nuevas perspectivas*, núm. 52, enero-junio 2014, pág. 54). Las palabras de Lucía I. Llorente son de: “Caperucita en Manhattan. Caperucita en el país de las Maravillas”, en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, núm. 22, 2010.

Mientras hablaba, miraba alrededor. Aunque sus temores se habían desvanecido al dar la luz, la verdad es que el dormitorio estaba hecho una catástrofe. Presentaba un aspecto que dificultaba seguir jugando a ser Gloria Star en sus tiempos de esplendor declinante. Olía a colillas, a cerrado, a sudor, y a perfume barato. Por el suelo y colgando del respaldo de los asientos, se veía un revoltijo de ropas de toda índole, y encima de la gran cama deshecha, había un montón de cartas, fotografías y recortes de prensa esparcidos sin orden ni concierto.

Sara trató de dar la luz al aplique de tres brazos con tulipas de cristal que había encima del tocador de tres espejos, pero se dio cuenta de que las bombillas estaban fundidas. Sobre el mármol negro vetado de rosa, junto a dos tarros de cosmético destapados y varias barras de labios consumidas, había vasos sucios, horquillas, carretes de hilo, cucharillas, ceniceros y un ejército de tubos de medicinas, unos mediados y otros vacíos.

El gato se subió a la cama de un salto y se aposentó encima de los papeles que estaban dispersos por entre las sábanas revueltas y arrugadas.

—¡Fuera de ahí, Cloud! ¡Habrás visto mayor falta de respeto! —dijo Sara con una voz fingida, mientras se acercaba con paso lánguido hacia la cama—. ¡Por Dios, mis cartas de amor! ¡Mis pétalos de flores! ¡Mis fotos más queridas! ¡Soy Gloria Star! ¿Te enteras? ¡Uf, qué peste de gato!⁴²⁹

Sara se pone tanto en la piel de Gloria Star, que se siente y se comporta como ella. “El disco se había terminado. Sara se dirigió al cuarto de estar con todos aquellos papeles. No sabía bien por qué, pero no le gustaba que los viera su madre cuando llegara y se pusiera a hacer limpieza. Capaz de tirarlos a la basura como los periódicos. Y además, que no. Eran secretos de la abuela. Sara no estaba jugando a ser Gloria Star. Se sentía Gloria Star en persona. Pero por otra parte, era cómplice de su abuela, y no quería que nadie fisgara en sus cartas secretas. Ni ella misma lo pensaba hacer”.⁴³⁰

La protagonista de *Caperucita en Manhattan* también miente de vez en cuando. La mentira, en el sentido de adorno de la realidad, es, para Martín Gaité, el germen de la escritura y de la invención. La fantasía y desbordante imaginación de Sara, y el influjo de sus lecturas, con las que disfruta, hacen que la niña desee dedicarse a escribir de mayor. Ya desde pequeña inventaba nuevos finales para los libros que leía. La aventura nocturna en Manhattan,

⁴²⁹ Martín Gaité, Carmen: *Caperucita en Manhattan*, Madrid, Ediciones Siruela, 1990, págs. 61-62.

⁴³⁰ *Ibidem*, pág. 63.

adonde escapa para ver a su abuela, le resulta inspiradora. Así se lo comenta a miss Lunatic: “Cuando sea mayor quiero escribir novelas de misterio. Esta noche me estoy inspirando muchísimo”.⁴³¹ Un rato después, como Sara, curiosa, no deja de hacerle preguntas a miss Lunatic sobre su secreto y sobre cómo acceder al interior de la estatua de la Libertad, ella le comenta su capacidad de escritora en un futuro: “¡Excelente pregunta! –exclamó ella riendo—. Creo que efectivamente puedes llegar a escribir novelas policíacas bastante estimables”.⁴³²

4.3. La lectura y el lector. La recepción y la interpretación de la obra literaria

4.3.1. El origen de la lectura

La lectura suele estar presente en las obras de ficción de Martín Gaité, así como las distintas motivaciones que originan el acercamiento a los libros, en general, y a la literatura, en concreto. “La noción de literatura como escondite, como acceso a un tabernáculo prohibido, la he explorado en mi novela *Retahílas*, cuando la protagonista, Eulalia Orfila, evoca sus primeros encuentros casi eróticos con la letra impresa”:⁴³³

“Pones cara de loca leyendo esas novelas”, dijo entonces la abuela; y en el momento en que me levanté bruscamente y me escapé de mi cuarto sin contestarle nada inauguré una separación que no iba a hacer en adelante más que acentuarse entre lo mío y lo de los demás. Leer, desde aquel día, se convirtió progresivamente para mí en tarea secreta y solitaria; no siempre podía aislarme, por supuesto, porque esos tomos grandes no los dejaban sacar del salón que es cuarto de paso, como verás, pero empecé a estar a la defensiva cuando leía aquí, con el oído alerta, preparada para ocultar mi embebecimiento si me veía forzada en un momento dado a levantar los ojos para mirar a alguien, cambiar de mirada, ¿comprendes?, aprendí entonces ese manejo

⁴³¹ *Ibidem*, pág. 149.

⁴³² *Ibidem*, pág. 156.

⁴³³ Martín Gaité, Carmen: “La mirada del escritor”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 196.

que luego se nos ha hecho tan habitual para cambiar de noche en carretera las luces largas del coche por las cortas, es simplemente darle a una palanca, recuerdo que fue tirada ahí en la alfombra, hace más de treinta años ya, cuando me adiestré con delectación en esa posibilidad de transformar la luz de la mirada, automáticamente, al más leve rumor de amenaza cercando mi guarida.⁴³⁴

Sus personajes, sobre todo los femeninos, acostumbran a leer obras literarias desde su infancia y lo hacen por placer. Paca y Cecilia, las niñas protagonistas del cuento titulado “La chica de abajo” comparten su afición por la lectura y por la creación. Durante la mudanza de la familia de esta última, Paca se pregunta por los libros de cuentos de Cecilia y las lecturas que ambas compartían, entre las pertenencias de su amiga: “¿En qué bulto de aquellos iría metido el osito de felpa? ¿Y aquella caja donde guardaba la abuela de Cecilia los retratos antiguos y las cintas de seda? Y tantísimos cuadros. Y los libros de cuentos... ¿Sería posible que hubiesen metido todos los libros de cuentos? *Peter Pan y Wendy, Alicia en el país de las maravillas*, cuentos de Andersen, de Grimm, de los caballeros de la tabla Redonda, cuentos de Pinocho... Siempre había alguno tirado por el suelo, en los recodos más inesperados se escondían”.⁴³⁵

Los personajes infantiles de las obras literarias de Martín Gaité suelen ser aficionados a la lectura, en especial, las niñas. Un ejemplo representativo es Sara Allen, de diez años de edad, protagonista de la novela *Caperucita en Manhattan*. Sara es heredera o recoge el testigo de Celia, el personaje infantil que Martín Gaité conoció de niña a través de la lectura y cuyas aventuras vivió en su infancia de la mano del ente de ficción creado por Elena Fortún. Ambas, al igual que la propia escritora, estaban fascinadas por la lectura, los cuentos, y por crear e inventarlos, “echar su cuarto a espadas”. Uno de los escasos niños de su narrativa aficionados a la literatura es Baltasar, el protagonista de la

⁴³⁴ *Ibidem*, págs. 196-197.

⁴³⁵ Martín Gaité, Carmen: *Traer a cuento*, edición de Julián Moreiro y coordinación de Amparo Medina-Bocos y Esperanza Ortega, León, Edilesa (Junta de Castilla y León), Colección Vuelapluma, 2002, pág. 37. Algunas de estas referencias literarias se repiten en su producción, como *Peter Pan*, *Alicia en el País de las Maravillas*, *Robinson Crusoe*, etc. Estos libros también los lee Sara en *Caperucita en Manhattan*.

novela inconclusa *Los parentescos*.⁴³⁶ De hecho, él pronunciará sus primeras palabras a los cuatro años de edad, justo después de asistir a una función de títeres y de visitar el teatro, género literario que apasionaba a Martín Gaité.

Lo anunció un altavoz diciendo: “Guarden silencio, por favor. La historia de *La libélula bondadosa* va a dar comienzo”. Y empezó la función. Desde ese momento, se me borraron por completo Mati, Máximo, los niños alborotando, el patio de butacas y Segovia entera con su catedral, su alcázar y su río. Fue como arrancar a volar, como un viaje en globo. Mudar de piel.

Yo no conocía la palabra “transformación”, pero ahora cada vez que la digo se me aparece pegada a aquella tarde de títeres, metida en un argumento que no se rompía al abrir los ojos como los de cuando estás dormido. Era algo que estaba pasando allí delante de mis narices, una historia que iba a cambiar mi vida. Y a los muñecos que la contaban ya los veía como colegas, y completamente vivos. Los de los hilos o alambres o lo que fuera me daba igual. No me fijaba. Lo importante es que ellos me miraban a mí, me avisaban, fíjate bien, no se te olvide, actuaban para mí porque no había patio de butacas, ni niños comiendo pipas, ni torres de Segovia, ni nada, solos los cuatro subiendo en globo, ellos tres de protagonistas y yo mirando con los ojos como platos para no perder detalle.⁴³⁷

Sus personajes ficticios adultos, sobre todo, las mujeres, también leen con frecuencia y disfrutan haciéndolo. Por ejemplo, Eulalia, protagonista de la novela *Retahílas*, leía novelas en la habitación tirada por el suelo. En un momento de la obra, Germán, en su “retahíla”, reflexiona sobre la lectura y la pasión por leer. “Y ya nos pusimos a hablar de eso, de lo difícil que es tener entusiasmo, por algo, notar ese fluido que te une a la cosas y te hace sentir las tuyas, como cosa de tu cuerpo, incorporarlas, que ya la palabra lo dice. Más o menos lo que estabas explicando tú antes de cuando se pone uno a leer un libro con ganas; cuando te estaba oyendo me parecía que era la misma conversación de anoche que seguía”.⁴³⁸

⁴³⁶ Como se ha comentado en el capítulo 1 de esta tesis, Belén Gopegui considera que en la novela está presente el universo literario de la autora, aunque también introduce nuevos elementos. (“El redondel de la luz”, en Martín Gaité, Carmen: *Los parentescos*, Barcelona, Anagrama, 2003, págs. 8-9).

⁴³⁷ Martín Gaité, Carmen: *Los parentescos*, Barcelona, Anagrama, 2003, págs. 70-71. En esta cita se alude a la trascendencia de la literatura en la vida y el carácter de realidad que la autora confiere a la literatura y a los personajes de ficción, como hace también Baltasar.

⁴³⁸ Martín Gaité, Carmen: *Traer a cuento*, edición de Julián Moreiro y coordinación de Amparo Medina-Bocos y Esperanza Ortega, León, Edilesa (Junta de Castilla y León), Colección Vuelapluma, 2002, pág. 61.

La pasión por la lectura también está presente en la novela *Nubosidad variable*, que contiene referencias a diversas obras literarias,⁴³⁹ escritores y el teatro, muchas de ellas procedentes de las lecturas de Martín Gaité. Sofía rememora un episodio de su juventud, el encuentro con un chico, que, según descubriría después, era el novio de su amiga Mariana, a la que le narra este encuentro. Ambos conversan sobre la lectura y su influencia en la vida.

Se puso de rodillas en el sofá, mirando hacia el jardín oscurecido a través de la ventana.⁴⁴⁰ De perfil era todavía más guapo.

—¿Te gusta Rabindranath Tagore? —me preguntó después de un silencio bastante largo.

—Sí. Pero no está de moda. Me extraña que te guste a ti.

—Ni yo pretendo estar de moda ni he dicho que me guste.

—¿Y entonces?

Me puse de rodillas yo también y me abracé al respaldo del sofá. Daba la impresión de que se avecinaba un cuento.⁴⁴¹

—Verás —empezó—, de niño me gustaba muchísimo... Mejor dicho, le gustaba muchísimo a mi abuela.

—¿La de los gurruños?

—Esa misma. Y de tanto leérmelo, me aficioné al lenguaje poético, que se me hizo familiar como el de la calle. Ya ves qué absurdo, y me sabía trozos enteros de memoria. Así me pasé gran parte de la infancia, fanático perdido de Tagore. Luego, a como a todos mis amigos les parecía muy cursi, cosa de señoritas remilgadas, me llegué a avergonzar de que me hubiera gustado tanto. Bueno, también puede ser que de verdad me empachara. El caso es que renegué de aquella pasión.

Hablaba muy despacio, como para sí mismo, y ahora se había callado.

—Pasa mucho —dije yo—. A mí me ha pasado con Hermann Hesse.

—Pero de lo que se llevado tan adentro, siempre quedan huellas. Por ejemplo, muchas veces me he preguntado...

Se interrumpió súbitamente y se encogió de hombros, sin dejar de mirar a la ventana.

—¿Qué?

—Bueno, una tontería en realidad. Que cómo sería sonreír con máscara de ausencia plena, que es una frase de Tagore, no sé si la recuerdas. Durante mucho tiempo soñé con encontrar ese gesto en la cara de alguna niña; sabía que lo reconocería, a pesar de tratarse de unas señas

⁴³⁹ Para Montserrat Escartín Gual, "la autora establece un verdadero diálogo con diversas obras literarias, que reaparecen una y otra vez en sus novelas, a través de un constante juego intertextual: en *Retahílas*, con *El retrato de Dorian Gray* y *Les liaisons dangereuses*; en *El cuarto de atrás*, con el tratado de Todorov *Introducción a la literatura fantástica*; y en *Nubosidad variable*, con *Cumbres borrascosas*". ("Carmen Martín Gaité: la escritura terapéutica", en *Revista de literatura*, CSIC, vol. 76, núm. 152, 2014, pág. 57). Estas obras también se citan en los ensayos, sobre todo, en los dedicados a la escritura y la ficción.

⁴⁴⁰ En este fragmento de la novela *Nubosidad variable* se menciona dos veces la ventana, un elemento muy importante en la producción ensayística y literaria de Carmen Martín Gaité, relacionado con la mujer y la sed de evasión y la ensoñación, entre otros aspectos

⁴⁴¹ La importancia de la narración, del cuento, está presente también en este diálogo.

bastante inconcretas. No apareció nunca aquella niña, claro. Y de la frase me había olvidado ya. Llevaba años sin acordarme, eso es lo raro.⁴⁴²

Aparte de las anteriores alusiones a Rabindranath Tagore y a Hermann Hesse, autor al que Martín Gaité leyó y sobre el que escribió, en este relato Sofía alude también a dos personajes de las novelas caballerescas medievales, protagonistas de historias amorosas, y a los cuentos infantiles, así como a escritores como Simone de Beauvoir, cuya obra Martín Gaité leyó y descubrió en un viaje que hizo a Francia en la década de los cincuenta. En estas páginas de *Nubosidad variable*, hay también una referencia a Calisto y Romeo, protagonistas de *La Celestina* y *Romeo y Julieta*, respectivamente, obras célebres de la literatura universal cuya temática es el amor, sentimiento que desea vivir y sentir Sofía. Esto refleja la influencia de la literatura en la creación de modelos y patrones de conducta, por ejemplo, sobre el amor.

De camino, sobre una mesita octogonal, vi una bandeja con bebidas y me paré a servirme un vaso de vino. Era tinto corriente, y los vasos de cartón. No se trataba de ninguna copa de cristal tallado ni de un líquido con reflejos ambarinos como uno se imagina los filtros de amor que transformaron a la infanta Flérida o enajenaron la voluntad de Isolda, no había razón para ponerse en guardia. Bebí, pues, el primer sorbo despreocupadamente, como si hiciera un alto en mi viaje⁴⁴³ Me sentó bien y me arrancó un suspiro profundo, de olvido e ingravidez. Miraba subyugada el rescoldo de aquel fuego y la figura inclinada de quien intentaba hacerlo revivir. Tal vez yo iba en su ayuda, pero no tenía prisa por llegar, me bastaba con saber que quería ir allí y con inspeccionar desde fuera los accesos al recinto (limitado por un sofá y dos butacas) donde se guarecía el chico rubio, igual que cuando el niño perdido de los cuentos cree ver brillar entre las tinieblas del bosque la lucecita de una casa lejana y se para a gozar de su esperanza y su deslumbramiento repentinos. ¡Quién volviera a ese instante de tiempo detenido! Yo vuelvo muchas veces, aunque por vericuetos que no arrancan de la mesita octogonal de distintos lugares superpuestos, de mis bosques de ahora. Y la escalera aparece siempre igual.⁴⁴⁴

⁴⁴² Martín Gaité, Carmen: *Traer a cuento*, edición de Julián Moreiro y coordinación de Amparo Medina-Bocos y Esperanza Ortega, León, Edilesa (Junta de Castilla y León), Colección Vuelapluma, 2002, pág. 98.

⁴⁴³ El viaje es también un elemento importante en la producción ensayística y literaria de Carmen Martín Gaité.

⁴⁴⁴ Martín Gaité, Carmen: *Traer a cuento*, edición de Julián Moreiro y coordinación de Amparo Medina-Bocos y Esperanza Ortega, León, Edilesa (Junta de Castilla y León), Colección Vuelapluma, 2002, pág.

El gusto por la lectura, por la literatura y por el teatro está también presente en la novela *La Reina de las Nieves*, aparte de la escritura, por supuesto. Ya, desde el inicio, en la celda de la cárcel de Leonardo Villalba, apodado “el Filo”, lector, escritor y narrador de historias, y que solía “apuntar cosas en un cuaderno”,⁴⁴⁵ hay una repisa con libros. También se encuentran referencias literarias en dicha obra, desde el comienzo. En la celda Leonardo le habla a su compañero Julián de “La reina de las nieves”, cuento fantástico del escritor danés Hans Christian Andersen, un ejemplo de metaficción, puesto que la novela es una reescritura y reinvención a partir del relato clásico.

-Esquinas de tiempo no, de proyectos no, la cárcel no alberga más tiempo que el de tus sueños, por eso tiene forma y es tan blanca, ¡qué blanca la veo! ¿No la ves blanca tú?, porque no existe. Es el blanco de la nieve, de la luna, el blanco de la nada, nos hemos muerto ya y estamos recordando lo que pasaba antes, contemplándolo todo a través de un cristal sin sentir nada, como desde la ventana del castillo de hielo donde arrastró a Kay la Reina de las Nieves, ¡Dios mío, qué cuento aquel!, ¡qué lástima que no te gusten los cuentos...! Toma, se está acabando esto.⁴⁴⁶

4.3.2 La lectura y el lector

Muchos de los personajes literarios de Martín Gaité leen y disfrutan de la lectura, ya que facilita la ocasión de vivir una aventura, un viaje, como si fuera un juego. Sus personajes femeninos suelen leer en soledad y, en ocasiones, a escondidas. Esta es una de las ideas de la autora sobre la relación entre literatura y mujer. Es el caso de Sara Allen, la niña protagonista de la novela *Caperucita en Manhattan*, que lee desde los tres años de edad y a quien leer le parece lo más divertido del mundo.⁴⁴⁷ Fantasea, imagina y sueña con los personajes de sus lecturas, e incluso, les inventa finales distintos cuando estos no le satisfacen. Sara ha aprendido a leer en soledad y disfruta haciéndolo así, alejada y abstraída de la realidad, lo hace de forma casi furtiva, en su cuarto, a

92. En esta cita hay una referencia al fuego, probablemente alusiva a la conversación; otra al paso del tiempo y a cómo lo viven los personajes; y también hay una palabra habitual de la autora (vericuetos).

⁴⁴⁵ *Ibidem*, pág. 116. En esta cita hay una alusión a la costumbre del personaje, lector y aficionado a narrar historias, de anotar en un cuaderno sus reflexiones, como hacía Martín Gaité.

⁴⁴⁶ Martín Gaité, Carmen: *La Reina de las Nieves*, Barcelona, Anagrama, 1997, pág. 40.

⁴⁴⁷ Martín Gaité, Carmen: *Caperucita en Manhattan*, Madrid, Ediciones Siruela, 1990, pág. 21.

escondidas de sus padres. Para ella, leer es una pasión. Sus lecturas alimentan sus sueños y sus fantasías, y gracias a ellas también aprende y se evade de la realidad.

Así que se fue otra vez a su cuarto y siguió leyendo, porque le parecía que todo aquel trastorno no tenía nada que ver con ella. Y en cambio el libro que le había regalado la abuela le estaba apasionando. Tenía las tapas azules y un grabado grande con el rostro de la estatua en aumento. Se titulaba: *Construir la Libertad*.

(...) Se había quedado medio dormida leyendo eso, pensando fascinada en que madame Bartholdi fue mujer antes de ser estatua, y la entrada de sus padres la sobresaltó. Los acompañaba Lynda Taylor. Al principio no entendía nada. Escondió el libro, sin saber por qué.⁴⁴⁸

A Sara le encantan los cuentos que le narra su abuela y ella misma piensa en ella para contarle su aventura nocturna por Manhattan. “De pronto, la imagen de su abuela, esperándola tal vez con algo de cena preparada, mientras leía una novela policíaca, le pareció tan grata y acogedora que se puso de pie. Tenía que contarle muchas cosas, hablarían hasta caerse de sueño, sin mirar el reloj. ¡Iba a ser tan divertido! De la transformación de miss Lunatic en madame Bartholdi no le podía hablar, porque era un secreto. Pero con todo lo demás, ya había material de sobra para un cuento bien largo”.⁴⁴⁹ La abuela de Sara es aficionada a la lectura, sobre todo, a las novelas policíacas, precisamente el tipo de obras que quiere escribir Sara, lo que refleja la influencia del legado de las lecturas de unos lectores a otros.

—Por cierto —dijo miss Lunatic—. No estará preocupada tu abuela.

—No. Ya te he dicho que la llamé por teléfono antes de salir y sabe que iba a entretenerme un poco porque quería darme una vuelta por Central Park. A ella le gusta mucho esta zona; me dijo que qué suerte, que me fijara bien en todo para contárselo. Me espera despierta, porque está leyendo una novela policíaca muy interesante. A ella no le dan ni pizca de miedo los parques, baja mucho al de Morningside, y eso que dicen que es tan peligroso. ¿Por cierto, sabes tú si han cogido al vampiro del Bronx?⁴⁵⁰

⁴⁴⁸ *Ibidem*, págs. 79-80. La autora incluye en la obra, dentro de su argumento, los datos históricos que le inspiraron el personaje de miss Lunatic, en cuya elaboración estaba bloqueada. Es un ejemplo de metaliteratura.

⁴⁴⁹ *Ibidem*, pág. 163.

⁴⁵⁰ *Ibidem*, pág. 149.

Además de Sara y su abuela, otro personaje aficionado a la lectura y conocedor de la literatura es miss Lunatic, justo los tres personajes más propensos a la magia y la fantasía de toda la novela, que, incluso, coinciden en los libros leídos. La presencia de la lectura y de la literatura es determinante en la obra, en el sentido de que alimenta los sueños y las ensoñaciones, y posibilita la fantasía. Sara, incluso, recurre a ella para explicarle a miss Lunatic que está perdiendo el hilo en la conversación que están manteniendo.

–Oye, madame Bartholdi.

–Dime, guapa.

–¿Has leído *Alicia en el País de las Maravillas*?

–Claro, muchas veces. Fue escrito veinte años antes de que trajeran la estatua a Manhattan, en 1865. Pero bueno, eso da igual, las fechas me deprimen... ¿Por qué me lo preguntas?

–Es que me estaba acordando de cuando la Duquesa le dice a Alicia que todo tiene una moraleja, si uno sabe descubrirla, y luego le saca una moraleja que es un jeroglífico. ¿Te acuerdas tú?

–Sí –dijo miss Lunatic, apretando el paso–, es en el capítulo nueve, la historia de la Tortuga Artificial: “Nunca te imagines ser diferente de lo que a los demás pudieras parecer o hubieras parecido que fueras, si les hubieras parecido que no eras lo que eres”...

–Eso mismo, ¡qué buena memoria tienes! Pero en lo que estaba pensando yo es en la respuesta de Alicia: “Creo que eso lo comprendería mejor –dijo Alicia con mucha delicadeza– si lo viera escrito, pero dicho así no puedo seguir el hilo”. Igual me pasa a mí contigo, madame Bartholdi, lo mismo que le pasaba a Alicia con la Duquesa; que pierdo el hilo.⁴⁵¹

Las referencias literarias, fruto de las lecturas de Martín Gaité, que traspasa a sus personajes, están muy presentes en la novela, sobre todo, las alusiones a Alicia en el País de las Maravillas, Caperucita Roja, Robinson Crusoe, Peter Pan y Cenicienta, no solo en la vida de Sara, miss Lunatic y la abuela, sino también en la construcción de los personajes y en la trama de la obra hay elementos heredados de estas historias.⁴⁵²

⁴⁵¹ *Ibidem*, págs. 152-153. Los dos personajes han leído *Alicia en el País de las Maravillas* y conocen bien la historia, como la propia autora.

⁴⁵² Estos aspectos se cuentan con detalle en el epígrafe 4.4. sobre el arte de narrar.

El acceso a la letra impresa, a la lectura, y su descubrimiento durante la infancia, exige esfuerzo, y es un terreno que debe reinventarse y conquistar constantemente, como la propia escritura. Así lo asegura Eulalia Orfila, la protagonista de la novela *Retahílas*, cuando evoca sus primeros encuentros con la letra impresa, en los que también cuenta su afición por el recogimiento y por leer casi a escondidas para disfrutar de sus lecturas.

Leer era acceder a un terreno en el que se ingresaba con esfuerzo, emoción y destreza, terreno amenazado y siempre a conquistar, a reinventar, a defender, y años más tarde supe también que la puerta de ingreso a este recinto, además de secreta debía ser empujada preferentemente de noche, como la del amor, y llegué a identificar el bebedizo de la lectura como el de la noche, les conocía un sabor parecido, idéntico misterio, pero leer de noche no pude en mucho tiempo porque aquí hasta después de la guerra no pusieron luz eléctrica, nos alumbrábamos con carburo.⁴⁵³

En las obras literarias de la autora también está presente la idea de la lectura y de la escritura por parte de la mujer a solas y a escondidas, así como su disfrute en soledad. “De la misma manera Natalia, una de las voces femeninas de *Entre visillos*, se rebela contra las presiones familiares que intentan mediatizar su relación con la letra escrita”.⁴⁵⁴

Que estudie en el salón. Que por qué esa manía de estudiar en mi cuarto con lo frío que está, que ellas no me molestan para nada. Por no discutir con la tía le he dicho que no claramente, y he pensado que ya iré escampando como pueda. En el salón no es que se esté mal. Por las mañanas, vaya. Me han puesto una camilla pequeña al otro lado del biombo, y como el biombo es grande, me puedo aislar bastante bien. Lo malo es por la tarde, cuando vienen las visitas, esas horas desde que salgo del Instituto hasta que cenamos, que son tan gustosas para escribir el diario y copiar apuntes. A lo primero creía que ni me verían las personas que entrasen por lo larga que es la habitación, pero enseguida lo noto, que están mirando para la luz de mi lámpara, como si quisieran curiosear lo que hay al otro lado de la ventana desconocida. Les oigo el mosconeo de lo que hablan, y no me importaría nada, si estuviese segura de que no estaban hablando de mí, pero me entra la impaciencia de estar siendo vigilada y

⁴⁵³ Martín Gaité, Carmen: “La mirada del escritor”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 197. Estas palabras, al menos, las iniciales, son muy parecidas a las expresadas por la autora en sus reflexiones sobre la teoría literaria, acerca de los inicios en la lectura y en el acceso a la letra impresa. Esto refleja la mutua influencia entre la práctica ficcional y la teoría literaria de la autora.

⁴⁵⁴ *Ibidem*, págs. 197-198.

entonces me distraigo y me pongo a atender a lo que dicen; y resulta que sí, que casi siempre están hablando de mí, más tarde o más temprano.⁴⁵⁵

4.3.3. La interpretación

La correcta interpretación de las historias literarias depende, sobre todo, de la maestría del escritor, del arte de narrar. Las obras de ficción de Martín Gaité reflejan su preocupación por el lector, el interlocutor, al que facilita pistas e información de forma dosificada a lo largo de la historia para su adecuada interpretación y para que participe en ella y recomponga el puzle que es la trama, sin que suponga un menoscabo al mantenimiento del interés del lector por la historia. De hecho, desde el inicio de sus obras, se despierta la curiosidad por conocer el desarrollo del argumento, que se mantiene hasta el desenlace. Un buen ejemplo es la novela *Caperucita en Manhattan*.⁴⁵⁶ La autora lo logra mediante la adecuada dosificación de la información, de las pistas y datos clave que va ofreciendo al lector en sus obras narrativas, lo cual hace con maestría, en su justa medida, puesto que es capaz de despertar y mantener el interés por la historia, sin desvelarla antes de tiempo. Por tanto, su práctica ficcional es fiel reflejo de su teoría literaria.

La idea de la participación e interpretación del lector en la historia es tan importante para la autora, que, incluso, en algunas de sus obras literarias, el final es abierto, es decir, se puede interpretar de distintas maneras, lo que, a su juicio, según su teoría literaria, es una garantía para el texto. Esto es así, sobretudo, en sus libros más ambiguos y/o fantásticos, como su novela *Caperucita en Manhattan*, y, sobre todo, *El cuarto de atrás*. En esta obra, junto al final abierto, se encuentra la misteriosa figura del hombre vestido de negro, cuya identidad y función han sido interpretadas por la crítica de diversas formas, así como por los propios lectores.

⁴⁵⁵ *Ibídem*, pág. 197. En esta cita el personaje escribe un diario, una de las formas de escritura más cercanas a la mujer.

⁴⁵⁶ En el epígrafe 4.4.5. El arte de narrar, de esta investigación, se explica con detalle la forma en que la autora dosifica las pistas o la información en esta novela, con el objetivo de mantener el interés del lector, su participación y su adecuada interpretación de la historia.

En la novela *El cuarto de atrás* la protagonista, la escritora, ha recibido la visita de un misterioso hombre vestido de negro; durante la conversación entre ambos, el lector va viendo cómo el taco de folios en blanco va creciendo a lo largo de la obra. En las últimas páginas, la protagonista, que se ha quedado dormida al final del capítulo anterior durante la visita del misterioso hombre, despierta por la llegada de su hija. La escritora tiene dudas de que lo vivido haya sido un sueño o fruto de su imaginación, al igual que piensa el lector. Incluso, le consulta a su hija dónde la había encontrado dormida, para intentar discernir qué ha ocurrido y si lo vivido es real o un sueño. La ambigüedad se mantiene, ya que ella y el lector descubren la existencia de una cajita que le había traído el hombre de negro durante su visita y, además, aparece una cucaracha en la cocina, insecto simbólico ya que aparece justo con el hombre vestido de negro. Y, al final de la obra, el conjunto de folios están escritos, es decir, está terminada.

Ya estoy otra vez en la cama con el pijama azul puesto y un codo apoyado sobre la almohada. El sitio donde tenía el libro de Todorov está ocupado ahora por un bloque de folios numerados, ciento ochenta y dos. En el primero, en mayúsculas y con rotulador negro, está escrito: "El cuarto de atrás". Lo levanto y empiezo a leer:

"...Y sin embargo, yo juraría que la postura era la misma, creo que siempre he dormido así, con el brazo derecho debajo de la almohada y el cuerpo levemente apoyado contra ese flanco, las piernas buscando la juntura por donde se remete la sábana..."

¡Qué sueño me está entrando! Me quito las gafas, aparto los folios y los dejo con cuidado en el suelo. Estiro las piernas hacia la juntura de la sábana y, al ir a meter el brazo derecho debajo de la almohada, mis dedos se tropiezan con un objeto pequeño y frío, cierro los ojos sonriendo y lo aprieto dentro de la mano, al tiempo que las estrellas risueñas se empiezan a precipitar, lo he reconocido al tacto: es la cajita dorada.⁴⁵⁷

Otro ejemplo es el cuento "El pastel del diablo": "La moraleja de *El pastel del diablo* resulta un tanto ambigua. Y quizá de esa ambigüedad proviene su

⁴⁵⁷ Martín Gaité, Carmen: *El cuarto de atrás*, Barcelona, Ediciones Destino, 1992, págs. 210-211. Martín Gaité ha explicado que la cajita dorada es un símbolo de la memoria. (Gazarian Gautier, Marie-Lise: "Conversación con Carmen Martín Gaité en Nueva York", en *Ínsula*, núm. 411, febrero de 1981, pág. 10). Además, es clave para interpretar el final abierto de la obra. Emma Martinell Gifre indica que "la autora elige tres objetos materiales para que sean los testimonios de la existencia de esa conversación: el montón de folios, dos copas en una bandeja, y una cajita dorada". (Martinell Gifre, Emma: "El cuarto de atrás: un mundo de objetos", en *Revista de Literatura*, tomo XLV, núm. 89, enero-junio de 1983, pág. 153, Madrid). Para Antonio Pineda Cachero, estos tres objetos confirman que Alejandro (el hombre de negro) estuvo en el piso, conversó con ella y le entregó la cajita dorada. ("Comunicación e intertextualidad en *El cuarto de atrás*", de Carmen Martín Gaité (2.ª parte): de lo (neo)fantástico al Caos", en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, núm. 17, 2001).

mensaje. Cada lector deberá tratar de descubrir el significado de este cuento por sí mismo. Los cuentos son siempre intranquilizadores, porque siempre son, al final, adivinanzas”.⁴⁵⁸ El desenlace de la novela *Caperucita en Manhattan* es también un final abierto; así, el último capítulo de la obra se titula “*Happy end, pero sin cerrar*”,⁴⁵⁹ lo que puede hacer pensar en que la intención de la escritora es que el lector continúe la historia. En este caso, habrá distintas interpretaciones del desenlace, lo que, según la autora, es una garantía para el texto. Es evidente que Martín Gaité logra la participación del lector en sus obras literarias.

4.4. La obra literaria. El proceso de escribir. El arte de narrar

4.4.1. La narración

La idea de Martín Gaité sobre que todo es narración, expuesta en sus ensayos, también se halla en sus obras de ficción. Por ejemplo, Leonardo Villalba, apodado “el Filo”, compañero de celda de Julián Expósito, con quien conversa, personajes de la novela *La Reina de las Nieves*, considera que todo es cuento, todo es narración. No en vano, él escribe, lee y cuenta historias, con las que disfruta su compañero de celda.

—Sí. O pensando que es plana, o que es un globo o que es un hueco por el que se entra. Ahora la estaba viendo como un hueco y es cuando más me gusta, porque tira de mí, como si fuera a sorberme. ¿Sabes el cuento del leñador al que se tragó la luna?
 —No estoy para cuentos esta noche. Tengo otras cosas en que pensar.
 Fue la última frase que dijo Julián tratando de mantenerse a la defensiva. Pero en el acento de poca convicción con que sonó a sus propios oídos supo que perdía pie. Además, el otro venía lentamente hacia acá, sonriendo de aquella manera.
 —¿Qué cosas, hombre? —preguntó—. ¿Por qué crees que no son cuentos también esas cosas? Ponte a contarlas y verás. Todo es cuento.

⁴⁵⁸ Martín Gaité, Carmen: “Reflexiones sobre mi obra”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 265.

⁴⁵⁹ En el epígrafe 4.4.5. El arte de narrar, de esta investigación, se explica con detalle el final de la novela y se alude al carácter abierto de su desenlace.

Hablaba sin mirarle, como si estuviera solo. Ahora se había detenido junto a la repisa y acariciaba los libros con gesto abstraído.

“¿Qué significado yo para él?”, se dijo Julián. “Posiblemente nada”. Y le miró con súbito rencor.

—No todos sabemos contar cuentos —dijo entre dientes.⁴⁶⁰

Las últimas palabras de Leonardo Villalba reflejan la idea del cuidado y esmero que hay que conceder a la narración. En las obras literarias de Martín Gaité están presentes otros de sus conceptos sobre la narración, que forman parte de su teoría literaria: su presencia e importancia en la vida, el hecho de que el ser humano es un narrador de historias, el concepto del perenne fluir de la narración y la idea de que esta o el cuento, convierte en inmortal lo narrado, es decir, la consideración de la palabra como dadora de vida.

El concepto de Martín Gaité de que todo es narración se refleja también en la novela *Irse de casa*, en alusión a la ficción cinematográfica, a la que aplica sus ideas sobre el arte de narrar, mediante el símil de la costura, habitual en su teoría literaria. “Amparo dice que ha venido para localizar exteriores de una película que va a rodar su hijo, pues yo había oído decir a alguien que te dedicabas al diseño de modas, y ella dice que sí, que también, pero que toda creación consiste en lo mismo, en saber coser los elementos dispersos, y entender cómo se relacionan entre sí, da igual que sean historias o pedazos de tela, en el fondo es cuestión de quitar y poner; de prescindir a veces de lo que desentona, pero no siempre, tampoco vienen mal las estridencias en alguna ocasión. Y con el olvido y la memoria pasa lo mismo, lo importante es acertar con la combinación y atreverse a dar entrada a lo que aparece sin esperarlo, este viaje —dice— le ha servido para darse cuenta de muchas cosas, por ejemplo de que el pasado no tiene por qué un tumor maligno”.⁴⁶¹

Así, muchos de los personajes literarios de Martín Gaité son buenos narradores y disfrutan con los cuentos, el diálogo o la conversación auténtica,

⁴⁶⁰ Martín Gaité, Carmen: *La Reina de las Nieves*, Barcelona, Anagrama, 1997, pág. 33.

⁴⁶¹ Martín Gaité, Carmen: *Irse de casa*, Barcelona, Anagrama, 1998, págs. 319-320. En esta cita también se alude a la memoria y a ordenar el caso, imprescindible en la creación literaria y en la vida, como hace la protagonista con sus recuerdos.

tanto hablando o contando, como escuchando. Por tanto, la narración, el diálogo y los cuentos son importantes en sus vidas, ya sea como narradores o como oyentes. Como se ha comentado, la novela que más importancia concede a la palabra es *Retahílas*, en la que sus personajes demuestran sus conocimientos sobre la lengua y la narración, su preocupación y su pasión por la palabra, el diálogo y la narración, como se ha visto en los fragmentos de la obra citados en esta segunda parte de la investigación. Por ejemplo, a través de Germán el lector sabe que, para su amigo Pablo, hablar es “lo único que hay, lo único que diferencia a un hombre de un animal, hablar cuando se puede, cuando viene bien traído como anoche venía, de lo que se tercié, aunque sea de que no vale la pena hablar”.⁴⁶²

Ejemplos de buenos narradores y/o conversadores son también miss Lunatic, la abuela Gloria Star e, incluso, la niña Sara Allen, de la novela *Caperucita en Manhattan*. Precisamente, miss Lunatic asegura: “Nunca he encontrado un quehacer más importante que el de escuchar historias”.⁴⁶³ Otro de los pasajes más clarificadores sobre la importancia de la narración, que resulta vital, es el fragmento de “Las ataduras”, en el que el abuelo Santiago le comenta a su nieta Alina que lo más serio que le puede ocurrir a una persona es morirse y que hablar es el único consuelo, tras lo cual pronuncia estas palabras: “Estaría hablando todo el día, si tuviera quién me escuchara. Mientras hablo, estoy todavía vivo, y les dejo algo a los demás. Lo terrible es que se muera todo con uno, toda la memoria de las cosas que se han hecho y se han visto”.⁴⁶⁴ En estas palabras se halla el concepto de la auténtica conversación o diálogo, perenne e infinito.

⁴⁶² Martín Gaité, Carmen: *Traer a cuento*, edición de Julián Moreiro y coordinación de Amparo Medina-Bocos y Esperanza Ortega, León, Edilesa (Junta de Castilla y León), Colección Vuelapluma, 2002, pág. 61.

⁴⁶³ Martín Gaité, Carmen: *Caperucita en Manhattan*, Madrid, Ediciones Siruela, 1990, pág. 125.

⁴⁶⁴ Martín Gaité, Carmen: “Las ataduras”, en *Cuentos completos*, Madrid, Alianza Editorial, 2002, pág. 118.

4.4.2. El diálogo. Habla y escritura

El diálogo o conversación –la auténtica conversación, no la insustancial– es muy importante en toda la producción de Martín Gaité, tanto en sus obras literarias,⁴⁶⁵ como en las ensayísticas.⁴⁶⁶ La novela *Retahílas* es el ejemplo más significativo, ya que, como su título indica, es una retahíla tejida entre sus dos protagonistas, Eulalia y su sobrino Germán, que dialogan –mediante una sucesión de monólogos interiores–. Así, ambos tejen su discurso a través de la palabra.⁴⁶⁷ En este sentido, con acierto Emma Martinell Gifre destaca que “hasta tal punto el engarce está bien elaborado que la última frase de un capítulo y la primera del siguiente constituyen una unidad. Ocurre que la segunda sea una confirmación de la anterior”.⁴⁶⁸

Por ejemplo, la primera intervención de Germán termina con “habrá sido todo por casualidad” (p. 66), y la segunda intervención de Eulalia comienza así: “Sí, justo por pura casualidad, te voy a decir por qué” (p. 67). La cuarta intervención de Germán concluye: “Y quizá fue mejor, cualquiera sabe” (p. 184), y la quinta de Eulalia se inicia con una repetición: “Cualquiera sabe, sí” (p. 185). En otras tres ocasiones el encabalgamiento es el que se da entre una pregunta y una respuesta. El cierre del segundo parlamento de Germán acaba así: “tus historias me gustan, me gustan con

⁴⁶⁵ Como destaca Iñaki Torre Fica, “Gonzalo Navajas alude al diálogo como una actividad llena, con una significación esencial: a través de la energía creadora de la palabra surge la posibilidad de conferir a los elementos desordenados de una biografía una visión unitaria y total a la que es posible dar el atributo de grandeza”. (Torre Fica, Iñaki: “Las nubes que invitan al viaje anterior”, en Redondo Goicoechea, Alicia (ed.): *Carmen Martín Gaité*, Madrid, Ediciones del Orto, 2004, pág. 181). La cita de Gonzalo Navajas está en: “El diálogo y el yo en *Retahílas* de Carmen Martín Gaité”, en *Hispanic Review*, LIII, núm. 1, Winter 1985, págs. 25-39. Estas palabras son aplicables, en general, a cualquiera de sus novelas.

⁴⁶⁶ Para Santos Sanz Villanueva, “en el diálogo se halla una de las mejores cualidades de la autora” (“La búsqueda de interlocutor” (sobre *La búsqueda de interlocutor*), en *El Mundo. El Cultural*, 26 de mayo de 2000).

⁴⁶⁷ Junto al canto a la palabra, la importancia de la conversación auténtica, las ideas sobre el cuidado de la palabra, hay otros temas de la teoría literaria de Martín Gaité en *Retahílas*, como la importancia del interlocutor en la narración, la comunicación, la lectura, el arte de narrar, la necesidad del silencio y de la reflexión o el pensamiento, la invención, la identificación de vida y narración, la infancia, la literatura o la lectura como refugio, lo literario y la libertad, la diferencia entre hablar y escribir, el efecto terapéutico de la palabra, la necesidad de poner orden al caos, el “logos”, etc. Es quizá junto con *El cuarto de atrás* la obra de ficción que más refleja su teoría literaria.

⁴⁶⁸ Martinell Gifre, Emma: “Prólogo” a Martín Gaité, Carmen: *Retahílas*, Barcelona, Destino, 2000, pág. IV. Por su parte, Sonia Fernández Hoyos destaca que “estos ‘monólogos compartidos’ atraparán al lector gracias al uso de técnicas de *receptio* en las que destacan el ritmo y la fluidez. En este sentido, la espontaneidad y el tono coloquial o conversacional resultan claves para la lectura”. (“Notas para un análisis de *Retahílas*”, en Redondo Goicoechea, Alicia (ed.): *Carmen Martín Gaité*, Madrid, Ediciones del Orto, 2004, pág. 150).

locura, supongo que lo notas, ¿a que lo notas? Di” (p. 97). Eulalia responde: “Qué pregunta, hombre. Pues claro que lo noto” (p. 98).⁴⁶⁹

“Dado que la primera en hablar es Eulalia, siempre es ella quien retoma lo dicho por Germán para iniciar su turno. Nos parece que no hay mejor sistema para evidenciar la fluidez del hilo narrativo, el entretendido de los dos hilos, el de Eulalia y el de Germán, que esta repetición constante”.⁴⁷⁰ Esta opinión de Martinell Gifre refleja la maestría de la escritora en su arte de narrar y también su preocupación por el lector y la comprensión de la obra, dos conceptos esenciales de la teoría literaria de Martín Gaité.

A través de la comunicación y el diálogo, la relación entre los personajes crece y se consolida. Así lo cree también Emma Martinell Gifre: “Si al principio Eulalia y Germán son casi extraños el uno al otro, a lo largo de la noche su comunicación afectiva va aumentando, enriqueciéndose, en una tensión creciente –‘solo existen tus ojos (...) Y los tuyos, Eulalia, de verdad’ (p. 216) –, que solo rompe la llegada de la madrugada, la irrupción de la muerte, y la entrada en el escenario de un tercer personaje. Juana penetra en el salón en el *Epílogo*. A través de los ojos de Juana, el narrador, que había desaparecido tras el *Preludio*, describe la posición recogida íntima y entregada en la que se hallan Eulalia y Germán, ‘los dos cuerpos horizontales que se amparaban uno contra otro camuflándose sobre la tapicería gastada’ (p. 232)”.⁴⁷¹

Además, en la novela hay referencias constantes a la importancia y el placer de la conversación, de la palabra, el hilo para tejer la vida. En alusión a su amigo Pablo, Germán dice: “Él decía que, en el fondo, lo que se busca es como un arranque para agarrar la batuta de las cosas que vas haciendo, que necesitas verles el hilo que las traiga hasta ti de donde sea, la relación, el proceso, es decir, que no sean acontecimientos aislados, chispas brillando y apagándose cada cual por su cuenta. Había bebido mucho, pero si viera qué bien habla, es un tío listísimo, qué pasión le echa a hablar, dice que es lo único

⁴⁶⁹ Martinell Gifre, Emma: “Prólogo” a Martín Gaité, Carmen: *Retahílas*, Barcelona, Destino, 2000, pág. IV.

⁴⁷⁰ *Ibidem*.

⁴⁷¹ *Ibidem*, págs. IV-V.

que hay, lo único que diferencia a un hombre de un animal, hablar cuando se puede, cuando viene bien traído como anoche venía, de lo que se tercié, aunque sea de que no vale la pena hablar”.⁴⁷²

“No te entrará sueño, ¿verdad?”, me decía al principio, pero luego me lo dejó de preguntar porque notaba muy bien que me estaba dando por el gusto, se nos pasó la noche en un soplo, oye, con esos temas del entusiasmo y del hilo, y de vez en cuando también contándonos alguna cosa personal, por ejemplo le estuve hablando de Ester, pero eso menos, más bien fue rollo teórico. Que tenemos perdido el hilo, ese era el estribillo fundamental; se emocionaba con haber descubierto esa verdad que le parecía tan básica, y cuando la conversación languidecía, repetía la palabra casi a secas: “Eso, Germán, el hilo, es eso, el hilo, en el hilo está todo, ¿no te parece?”, como si tuviera miedo de que al dejar de pronunciarla se le escapara la posibilidad de agarrar realmente algún cabo de hilo fundamental para nuestras vidas; y yo; “Sí, claro, el hilo”, recogándole la palabra y metiéndola en la frase siguiente mía, aunque no viniera demasiado a propósito, como una piedrecita blanca de las que dejó de señal Pulgarcito para no perder el camino, porque había acabado por entender que él me lo encargaba así, y al final casi se materializó la tarea, y era exactamente igual, te lo aseguro, que estar agarrando entre los dos un hilo cada uno por el cabo que el otro le largaba “toma hilo, dame hilo”, de verdad completamente así, era tejer”.⁴⁷³

Las metáforas que la autora usa frecuentemente en su producción ensayística y que son alusivas a la costura,⁴⁷⁴ como “hilar, hilo, tejer, entretejer...” están muy presentes en esta novela.

⁴⁷² Martín Gaité, Carmen: *Traer a cuento*, edición de Julián Moreiro y coordinación de Amparo Medina-Bocos y Esperanza Ortega, León, Edilesa (Junta de Castilla y León), Colección Vuelapluma, 2002, pág. 61.

⁴⁷³ *Ibidem*, págs. 61-62.

⁴⁷⁴ Maria Vittoria Calvi destaca que etimológicamente la palabra *texto* significa ‘trama’, ‘entramado de hilos’. “La identidad narrativa, entonces, se traza en un tejido de palabras; el sentido no es inmanente al texto, ni lo trasciende, sino que está determinado por la sucesión de distintas situaciones discursivas (Vivero García, María Dolores: *El texto: teoría y análisis lingüístico*, Madrid, Arrecife, 2001, pág. 16). Esta definición de texto, cabe apenas recordar, remite a la constelación metafórica del hilo y del coser que atraviesa toda la obra de nuestra autora, desde *Retahílas* (1974) e *Irse de casa* (1998), para citar los dos libros más ‘enhebrados’. En esta perspectiva, propia del mundo poético de Martín Gaité, la identidad narrativa se concibe entonces como la acción de coser, que expresa la urdimbre de un relato que se crea de forma dinámica y abierta, sin miedo a ‘perder el hilo’, oponiéndose a la acción de *atar*, que alude a una construcción artificiosa y autocomplaciente –propia de las novelas de ‘papeles atados’–, como acertadamente observa José Teruel (“La ficción autobiográfica de tres mujeres: *Nubosidad variable* de Carmen Martín Gaité”, en *Confluencia. Revista Hispánica de Cultura y Literatura* (University of Northern Colorado), XIII, núm. 1, 1997, págs. 64-72)”. Citado por Calvi, Maria Vittoria: “Poética del lugar y actitud autobiográfica en Carmen Martín Gaité”, en Teruel, José y Valcárcel, Carmen (eds.): *Un lugar llamado Carmen Martín Gaité*, Madrid, Ediciones Siruela, 2014, pág. 126.

Se lo dije, y le hizo mucha gracia, que era igual que estar tejiendo algo en común con aquel fonema que salía y volvía a salir, a tientas, sin saber qué dibujo se está componiendo en la tela ni de qué color es el bordado; eso fue ya al final, muy borrachos, en una taberna del puerto que la abren temprano, viendo cuajarse el sol del día siguiente, vamos, de hoy, y con una resaca que ni saliva teníamos, pero sin darnos por vencidos de sacar algo en limpio tirando del hilo que se había encontrado a base de hablar de aquello del hilo, y que yo le decía que lo veía de color malva, que no podía ser de otro color; y él seguía: "que no, si el color del hilo da lo mismo, no tiene color, se trata de sentir por qué y por dónde están pegadas unas cosas con otras, de que digas; pues mira, lo entiendo, a esto le cojo el hilo, y entonces es igual cometer un crimen pasional que ponerse a cuidar ancianitos o a deshojar flores en un prado, la cuestión está en poder decir algo: hago esto en vez de aquello porque lo elijo, porque tiro de un hilo que me relaciona con ello y con el señor que yo era antes de quererlo hacer; eso sobre todo, ¿no?, aunque sean las cosas más dispares, entender que a través de de hacerlas no se quiebra la persona ni se pierde".⁴⁷⁵

En *Retahílas* también hay referencias a la importancia no solo de hablar bien, sino de escuchar bien, imprescindibles para el diálogo; al papel del interlocutor; a la invención, vinculada a la palabra, que concede vida y da forma al pensamiento; a la importancia de hablar o contar con esmero, al orden frente al caos, y a la diferencia entre hablar y escribir. En una de las retahílas de Eulalia dirigidas a su sobrino Germán equipara hablar con inventar:

Dicen que hablando se inventa, que hay gente a la que hablando se le calienta la boca, hablar es inventar, naturalmente que se le calienta a uno la boca, lo pide el que le escucha, si sabe escuchar bien, te lo pide, quiere cuentos contados con esmero; los niños más que nadie porque son los más sanos y no confrontan luego cuento con realidad, les vale como salió, como se los has contado y solamente así, lo dejan acuñado en aquella versión para siempre jamás. Al hablar perfilamos, claro que sí, inventamos lo que antes no existía, lo que era puro magma sin encarnar, verbo sin hacerse carne, lo que tenía mil formas posibles y al hablar se cuaja y se aglutina en una sola y única, en la que va tomando; poder hablar, Germán, es una maravilla, tan fácil además, sacas de donde hay siempre, de lo que nunca falla, eliges sin notarlo una combinación, sin pararte a pensar ni por lo más remoto `sujeto, verbo, predicado', no se te plantea, eso se queda para cuando escribes; por costumbre que tengas de

⁴⁷⁵ Martín Gaité, Carmen: *Traer a cuento*, edición de Julián Moreiro y coordinación de Amparo Medina-Bocos y Esperanza Ortega, León, Edilesa (Junta de Castilla y León), Colección Vuelapluma, 2002, pág. 62.

escribir, aunque sea una carta sin pretensión de estilo, es otro cantar, qué van a salir las cosas como cuando hablas, hay una tensión frente al idioma, no se puede ni comparar.⁴⁷⁶

Continúa Eulalia con su reflexión o retahíla sobre las diferencias entre escribir y hablar, y la importancia del interlocutor: “Y el discurso mental, cuando piensas a solas, también es diferente porque entonces no existen propiamente palabras o están como en sordina, fantasmas agazapados en un cuarto oscuro; algunos dicen que según piensas van hablando ellos para sí, pero yo no lo creo, te digo la verdad, de la palabras que no suenan no me fío ni un pelo, a no ser esas veces que piensas en voz alta de puro acalorarte, en ese caso, bueno, cuando te figuras delante de ti a una persona ausente a quien te pide el cuerpo implorar o reñir o convencer de algo y el deseo de verla te la convoca enfrente y te suelta la lengua, pero sin ese esfuerzo de figurarte la cara de otro que te escucha, las palabras no nacen, nada las espabila, ni las dibuja, puro montón inerte de reserva, y mientras la lengua se quede queta, pegadita al paladar, ¿qué se saca en limpio?, nada”.⁴⁷⁷

Hablar es lo único que vale la pena, tenía razón tu amigo anoche, qué prodigio, si bien se mira, y no sé por qué no se mira bien, nos consolaría de todos los males; yo te aseguro que algunas veces me quedo pasmada y pienso; “Pero ¿cómo no nos chocará más lo fácil y lo divertido que es hablar, un juguete que siempre sirve y nunca se estropea?”, claro que si nos chocara, adiós naturalidad, la palabras sentirían el estorbo en seguida, se espantarían como las mariposas cuando notan que alguien está al acecho para cogerlas; no sé, ya no podría ser, no surgirían a sus anchas así en fila como salen, sin sentir, que es que no se agotan y parece que no les cuesta trabajo, hay que darse cuenta, empiezas y ¡hala!, tiradas enteritas, retahílas de palabras, mira si no esta noche, sin tener que ir más lejos a buscar el ejemplo, fíjate el esfuerzo que supondría escribir esto mismo que ahora te voy diciendo, qué pereza ponerse y las vacilaciones y si será correcto así o mejor será de esta otra manera, si habrá repeticiones, si las comas, para sacar un folio o folio y medio hay veces que sudamos tinta china, y en cambio así, nada, basta con que un amigo te pida “cuéntame” para que salga todo de un tirón. ¿Qué por dónde se empieza?, pues por donde sea, no miras si es un verbo o una exclamación lo que sale primero, ni el que te oye tampoco lo mira, pero entiende y tú lo sabes que te está entendiendo, lo notas en que se ríe, en que te

⁴⁷⁶ *Ibídem*, pág. 64.

⁴⁷⁷ *Ibídem*, págs. 64-65.

mira, en que te sigue prestando atención; no necesitas estarle preguntando a cada momento que si te entiende, te basta con que esté allí y te atienda, lo que decía anoche la abuela tocándome los dedos: “¿estás ahí, verdad?, no te vayas”, y a ti Pablo lo mismo cuando estabais hablando en la playa, eso es lo fundamental, que no se te vaya el interlocutor, que no se te duerma, basta con eso”.⁴⁷⁸

Después de comentar las diferencias entre hablar y escribir –expuestas también en los ensayos de Martín Gaité sobre su teoría literaria, por ejemplo, en *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas*–, de repetir la idea de Pablo sobre que hablar es lo único que merece la pena y de comentar el consuelo que aporta la palabra, Eulalia prosigue su reflexión sobre el papel activo del interlocutor, acicate de la narración, guía para el narrador y catalizador de las historias, puesto que el diálogo se teje entre ambos.⁴⁷⁹

Ya ves lo charlatana que me he vuelto esta noche, pues la causa eres tú, me puedo pasar meses, ya ves, aunque te extrañe, sin desplegar los labios más que para tratar cuestiones prácticas, todo esto de hoy podía haberme muerto sin contárselo a nadie y –es más– sin que llegar a cobrar existencia para mí porque ni por las mientes se me estarían pasando semejantes retahílas con el orden que llevan si no estuvieras tú que me las vas guiando, y ese orden es su vida, su razón de existir; nunca lo había pensado, pero ahora lo veo clarísimo: las historias son su sucesión misma, su encenderse y surgir por un orden irrepetible, el que les va marcando el interlocutor, aunque no interrumpa, es según te mira, ahora las desvía por aquí, ahora por allá, a base de mirada, y nunca dan igual unos ojos que otros; el que oye, sí, ese es quien cataliza las historias, basta con que sepa escuchar bien, se tejen entre los dos, ‘dame hilo toma hilo’, me ha hecho mucha gracia eso que le decías tú anoche a Pablo en la borrachera, los has contado muy bien. Y cada mirada incuba una historia.⁴⁸⁰

⁴⁷⁸ *Ibídem*, pág. 65.

⁴⁷⁹ Para Roberto Yahni, “la palabra no reflejada en el otro –parece decirnos la autora– es letra muerta. Porque el otro es algo más que un reflejo inerte; su presencia y posibilidad de intervención contribuyen a modelar la imagen de mi yo que, sin él, quedaría incompleta. Y aquí hay que hacer notar una diferencia: mientras que, para muchos escritores, el otro es el infierno, una amenaza que coarta mi libertad y mi independencia, y lo mismo es para sus personajes, que luchan denodadamente por desprenderse, aunque más no sea, de la mirada del otro (...) la autora desarrolla en *Retahílas* el concepto del otro como verdadero suplemento del yo”. (Yahni, Roberto: “La búsqueda de interlocutor en *Retahílas*”, en Martinell Gifre, Emma (ed.): *Carmen Martín Gaité*, Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica, 1993, págs. 75-76). Citado en Martín Gaité, Carmen: *Traer a cuento*, edición de Julián Moreiro y coordinación de Amparo Medina-Bocos y Esperanza Ortega, León, Edilesa (Junta de Castilla y León), Colección Vuelapluma, 2002, pág. 166.

⁴⁸⁰ Martín Gaité, Carmen: *Traer a cuento*, edición de Julián Moreiro y coordinación de Amparo Medina-Bocos y Esperanza Ortega, León, Edilesa (Junta de Castilla y León), Colección Vuelapluma, 2002, págs. 65-66.

Germán, en su réplica, en su retahíla, continúa tejiendo en su conversación con Eulalia el discurso sobre la pasión por la conversación y por hablar bien. Comienza con una expresión muy utilizada por la autora en sus textos literarios y ensayísticos, que refleja su forma de hablar, de escribir y de divagar y relacionar unas cosas con otras, es decir, “los cerros de Úbeda”.

Y ya me voy por las ramas tanto como tú, Eulalia, por los cerros de Úbeda, hay ya una geografía de cerros de Úbeda en el relato este, un terreno común que exploramos al hablar, pero qué acompasados vamos avanzando, ¿te das cuenta?, y es que me has propagado el fuego. Porque todo esto venía a cuento de las hogueras, de cómo eres tú, de cómo hablas, Eulalia, y cómo te relucen los ojos al hablar. A mí toda esta noche desde que empezaste con la retahíla primera de la muerte a caballo, y ya no te digo cuando salió Adriana, me da la impresión de que se ha encendido una hoguera, pero completamente en serio, la veo, por eso me he acordado de las de San Juan, es que tú no te das cuenta de cómo hablas, papá dijo una vez que vuestro padre te quiso poner de nombre Eulalia porque en griego significa “bienhablar”, digo yo que por ese lado se moriría tranquilo en Venezuela o donde se pegara el tiro; es más que hablar bien, es que lo encandilas a uno, te miro mientras hablas y te veo una cara increíble, de joven, de niña, de bruja, cambia a rachas, a la luz de las palabras que vas echando al fuego. Además es un fuego que lo propagas, te lo he dicho antes y es la pura verdad, porque yo en mi vida he hablado como esta noche ni he sido capaz de contar así las cosas, necesitaba tu hoguera para encender la mía.⁴⁸¹

Además, en su retahíla sobre la conversación, Germán habla sobre el tejido que se cose entre narrador e interlocutor, lo que convierte, según Martín Gaité, cada diálogo en único. Precisamente esto les ocurre a ambos y, por ese motivo, alude a la metáfora del fuego, de la lumbre.

Pero qué barbaridad, antes lo decías tú, no sé en qué vericuelo de tus cerros de Úbeda lo dijiste, que hablando se le calienta a uno la boca, es verdad, no te interrumpí porque prefiero seguirte de un tirón hasta que descansas, pero entonces se me ocurrió esto de las hogueras, no hay lumbre parecida a la de las palabras, que calientan la boca, no, es la mejor borrachera. Te lo digo porque ahora mismo me tienes chispa perdido, oye, alumbrado, fugado, con un pire que no toco el suelo; de verdad, nunca había hablado con nadie como contigo hoy.⁴⁸²

⁴⁸¹ *Ibídem*, pág. 66.

⁴⁸² *Ibídem*, pág. 67.

La importancia de la conversación o del diálogo es evidente también en la novela *Caperucita en Manhattan*, en la que los diálogos son fundamentales para entender el transcurrir de la historia; además, sirven, en parte, para caracterizar a los personajes. Los principales son muy aficionados a la buena conversación, que les resulta muy placentera y que requiere hacer sin prisa. Por ejemplo, miss Lunatic dice en un momento de la obra: “¿Yo prisa? No. Y aunque la tuviera. Nunca he encontrado un quehacer más importante que el de escuchar historias”.⁴⁸³ Y, en ese mismo diálogo, comenta a continuación a Sara Allen, quien le pregunta si le va a contar una cosa en concreto: “Podría ser. Pero mira, no me gusta planear las conversaciones de antemano. Lo que vaya saliendo”.⁴⁸⁴ En la larga conversación que mantienen ambas, miss Lunatic le lega su secreto y Sara le cuenta que se ha escapado. Las dos disfrutan de la conversación y de sus confidencias.

Frente a ella, su compañera, con los ojos bajos jugueteaba con la servilleta, en la que se advertían manchas de chocolate, se había quitado el impermeable y lo tenía colgado en el respaldo de la silla. Pero el traje de punto también era rojo. Igual que sus mejillas sofocadas. En los labios de miss Lunatic bailaba una sonrisa placentera que iluminaba su rostro, rejuveneciéndolo. Ambas estaban totalmente ajenas a la cámara que las enfocaba. Saboreaban el silencio que sucede a las confidencias.⁴⁸⁵

Cuando miss Lunatic ya no está y Sara prosigue su aventura en solitario, sus palabras la acompañan, tal como le había dicho ella misma. Sara las recordará en más de una ocasión y le servirán para continuar. Cuando va montada en limusina conducía por Peter, el chófer le pregunta si tiene mucha prisa. “A Sara de repente se le agolparon en la imaginación todas las escenas vividas aquella noche, y no fue capaz de calcular si habían pasado horas o años. ¿Qué sentido podía tener hablar de algo como prisa, cuando se han

⁴⁸³ Martín Gaité, Carmen: *Caperucita en Manhattan*, Madrid, Ediciones Siruela, 1990, pág. 125.

⁴⁸⁴ *Ibidem*, pág. 126.

⁴⁸⁵ *Ibidem*, pág. 136. En esta cita, como en otras reflejadas en esta investigación, está presente el silencio, en este caso, placentero para degustar la conversación. Algunos críticos han destacado la presencia de los silencios en la obra de la autora, pero en otro sentido. Por ejemplo, María Castrejón Sánchez, respecto a *Lo raro es vivir*, destaca los silencios, es decir, lo que no se cuenta teniendo en cuenta que la escritora “perteneció a una generación plagada de tabúes sexuales (...) nos enfrentamos a una relación que esconde más que muestra y esta es la de la madre de Águeda y Rosario (...) comparten vivienda y ¿algo más?”. (“*Lo raro es vivir*”, en Redondo Goicoechea, Alicia (ed.): *Carmen Martín Gaité*, Madrid, Ediciones del Orto, 2004, pág. 196).

perdido las referencias del tiempo? Miss Lunatic le había dicho que ella nunca tenía prisa cuando rondaba una buena conversación”.⁴⁸⁶ Como miss Lunatic, la abuela de Sara opina lo mismo, lo que refleja el concepto de Martín Gaité sobre la conversación o el diálogo: “Es que no hay nada como una buena conversación y no tener prisa para que sepan cosas –dijo la abuela”.

Miss Lunatic y la abuela de Sara son grandes conversadoras, que saborean el diálogo sin prisa. Saben escuchar, pero también contar historias. Por ejemplo, miss Lunatic era muy apreciada por estas cualidades, no hablaba por hablar, ni tampoco con cualquiera. Prefería escuchar, puesto que todos tenían alguna historia que contar, por ejemplo, algún pasaje de su infancia que revivir mediante la narración. Además, aprendía con las conversaciones con las otras personas y sus historias, que, a través de la palabra, cobraban vida y se entremezclaban en su interior. Esta es una de las ideas de Martín Gaité sobre el diálogo y la palabra, e incluso, sobre la literatura.

La verdad es que tenía muchos amigos de distintos oficios o sin ninguno. La gente la quería sobre todo porque no caía en ese defecto, tan corriente en los viejos, de enrollarse a hablar sin ton ni son, venga o no venga a cuento y aunque la persona que los está oyendo tenga prisa o se aburra. Ella miraba mucho con quién estaba hablando. A veces podía ser bastante charlatana, pero sus historias no se las contaba al primero que aparecía. Prefería esperar a que se las pidieran, y en general le gustaba más escuchar que ser escuchada. Decía que con eso se adquiere experiencia.

—¿Y para qué quiere usted más experiencia de la que tiene, miss Lunatic? —le preguntaban algunos—. ¿No lo sabe ya todo?

Ella se encogía de hombros.

—De la gente no. La gente siempre está cambiando. Y cada persona es un mundo —contestaba—. A mí me encanta que me cuenten cosas.

Hablaba con los vendedores ambulante de bisutería y de perritos calientes, africanos, indios, portorriqueños, árabes, chinos, con los viajeros extraviados por los largos pasillos del metro o por los andenes de Penn Station entre confusas consignas de altavoces, con los porteros de los hoteles, con los patinadores, con los borrachos, con los cocheros de caballos que tienen su parada en el costado sur de Central Park. Y todos tenían alguna historia que contar, algún pasaje de infancia que revivir, alguna persona querida a la que añorar, algún conflicto para el cual pedir consejo. Y aquellas

⁴⁸⁶ Martín Gaité, Carmen: *Caperucita en Manhattan*, Madrid, Ediciones Siruela, 1990, pág. 186.

historias acompañaban luego a miss Lunatic, cuando volvía a caminar sola; se le quedaban durante un trecho enredadas a sus harapos como serpentinatas de oro que nimbasen su figura, impidiéndola borrarase en el olvido.⁴⁸⁷

Uno de los temas frecuentes en la producción literaria y ensayística de la autora es la dicotomía entre diálogo y conversación insustancial, asunto que se manifiesta también en la novela *Entre visillos*, personificado en la figura de Pablo Klein, cuyo atractivo para los personajes femeninos reside, precisamente, en su capacidad para dialogar.

También en esta novela aparece otro de mis temas favoritos: la dicotomía entre lo que entiendo por diálogo y lo que entiendo por conversación insustancial. Pablo Klein ofrece a todas las personas que en la ciudad le tratan una posibilidad de diálogo y por eso resulta atractivo y fascinante tanto para los hombres como para las mujeres. La dualidad diálogo-conversación remite a la dualidad intimidad-exterioridad.⁴⁸⁸

Precisamente, en esta novela está presente otro de los temas habituales de la autora, tanto en sus obras literarias como en las ensayísticas, la importancia del plazo impuesto al diálogo y el deseo del ser humano de que la conversación auténtica, la comunicación, sea interminable.

Otro tema que se insinúa aquí, y que se encuentra después muy ampliado en mis novelas y ensayos posteriores, es el de la importancia que tiene la duración o plazo impuesto al diálogo. Una vez que se haya insinuado un intercambio auténtico de palabras, lo que sueña el individuo es no ser interrumpido, que no intervengan elementos externos capaces de turbar el fluido de la comunicación.⁴⁸⁹

La propia estructura de *Entre visillos* refleja esta idea de la importancia del diálogo y de la continuidad del mismo, sin interrupciones. “*Entre visillos* era una novela esencialmente conversacional. Se dejaban entrever conflictos interiores, pero el discurso narrativo, fluido y coloquial venía pocas veces interrumpido. La voz dominaba sobre el silencio. Hubo un cambio muy llamativo, y del que yo misma fui consciente, al enfrentarme con mi segunda

⁴⁸⁷ *Ibíd.*, págs. 87-88.

⁴⁸⁸ Martín Gaité, Carmen: “Reflexiones sobre mi obra”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 250.

⁴⁸⁹ *Ibíd.*

novela larga *Ritmo lento*. Es una novela reflexiva y que iniciaría decididamente mi andadura por el camino del ensayo”.⁴⁹⁰ Esta afirmación demuestra la idea de que todas las facetas creativas de Martín Gaité se retroalimentan e influyen mutuamente. En este caso es su literatura, la práctica ficcional, la que influye en sus ensayos, en su teoría literaria, al igual que la idea del diálogo infinito, no interrumpido, que comienza en la novela *Entre visillos* y se desarrolla en las siguientes obras literarias y en sus ensayos posteriores.

La importancia de la conversación, la auténtica, del diálogo, es una de las señas de identidad de los personajes femeninos creados por la autora, que gustan de las relaciones dialogales y de las historias orales, como Matilde, Natalia, Alina, Eulalia, Luisa y Carmen.⁴⁹¹ A través de sus conversaciones, el lector conoce a los personajes; es una forma más de caracterizarlos. “La expresión oral que se plasma en el decir y en el contar es la cantera principal de donde extrae material la novela”.⁴⁹²

En algunas novelas de la autora es significativa la aportación de los personajes ancianos en los diálogos que mantienen con otros seres de ficción de dichas obras, por los mensajes que transmiten. “Tanto la literatura como la vida están llenas de situaciones premonitorias en que la narración de un viejo se vincula con la idea de la muerte, y a veces su palabra rezuma eternidad. Cuando en mi novela *La Reina de las Nieves* la señora de La Quinta Blanca se encuentra con el viejo Antonio Moura en los acantilados y le pregunta que si hace mucho que vive allí, él dice:”⁴⁹³

—Ya no me acuerdo, me bailan las fechas —dijo él—. A veces, cuando salgo al mar y miro al faro desde ahí en medio, el tiempo se confunde con la eternidad, con las olas y las nubes que no se preguntan por qué siguen moviéndose ni para qué, ni desde cuándo. Es lo que tiene este sitio, que le enseña a uno a vivir al margen de las fechas

⁴⁹⁰ *Ibidem*, pág. 251.

⁴⁹¹ *Ibidem*, pág. 263.

⁴⁹² Martín Gaité, Carmen: *Charlar y dialogar*, Granada, Fundación Caja de Granada, 1998. Citado en Martín Gaité, Carmen: “Introducción”, en *Traer a cuento*, edición de Julián Moreiro y coordinación de Amparo Medina-Bocos y Esperanza Ortega, León, Edilesa (Junta de Castilla y León), Colección Vuelapluma, 2002, pág. 19.

⁴⁹³ Martín Gaité, Carmen: “El cuento de viva voz”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 382.

(...) Me moriré en la barca un atardecer bajo la luz del faro. Tiene que ser así. Me quedará dormido contándome una historia, leyéndola en el agua. Y luego se acabó. Será como entregarle al mar el último fragmento, devolvérselo.⁴⁹⁴

Uno de los momentos más importantes de la novela *Lo raro es vivir* es el revelador diálogo que mantienen el abuelo con su nieta. “También don Basilio Luengo en *Lo raro que es vivir* le cuenta a su nieta, como si no supiera que lo es, una historia que le suministra a ella datos acerca de su propio nacimiento. El lector sabe que con eso don Basilio se despide, pero además que le ha entregado a Águeda un jeroglífico que ella es la llamada a descifrar”.⁴⁹⁵ Justo antes de morir, Basilio conversa con su nieta, Águeda Soler; rompe así su mutismo y su rechazo a comer y tomarse las medicinas, después de recibir una carta suya, en la que esta se hace pasar por su madre, que ha fallecido. La protagonista de la novela escribe esta carta por recomendación del médico que atiende a su abuelo enfermo; en ella le cuenta, como si fuera su propia madre, que está lejos, en Manhattan, donde tiene éxito su pintura y que se ha vuelto a enamorar, razón por la cual lleva tanto tiempo sin visitar a su padre. Basilio rompe su silencio y habla con su nieta, a la que confunde con su propia hija, Águeda Luengo, a la que recuerda su fracaso amoroso con su marido, Ismael, padre de Águeda Soler.

—¡No tengo nada que mirar! —dije exaltada, mientras huía del tacto frío de aquella mano—. A Ismael déjalo en paz. ¿A qué te refieres? ¿Qué pasó?

—Pues nada, no te sulfures, que insististe..., porque te había sorbido el seso, ¡con tanto como te reías del amor!

—Pero insistí ¿en qué?, vamos, di lo que sea... ¿En qué?

—En que te entendiera... Y no te entendía..., nunca te entendió..., no se le pueden pedir peras al olmo.

Al otro lado de la ventana ya brillaban algunas estrellas. Las contemplé con ojos absortos. Me costaba trabajo imaginar a Águeda Luengo rendida de amor, suplicando con violentas sacudidas frutos de aquel olmo, pero resultaba, por otra parte, una fantasía redentora, de las que te ayudan a respirar mejor. Cuando pude volver a decir algo, mi voz se había dulcificado.

⁴⁹⁴ *Ibidem.*

⁴⁹⁵ *Ibidem*, págs. 382-383.

–Ni yo a él, padrito –dije despacio, paladeando lo que decía–. Yo tampoco lo entendí nunca a él. Es muy difícil entender a los demás. Sobre todo cuando te enamoras. (...)

–Y entonces, ¿quién te manda volverte a enamorar otra vez?, vamos a ver –saltó él inopinadamente.

Se estaba refiriendo a lo que le dije en la carta. (...)

–Tendrás que decírselo a ella –dijo tras una pausa–. Dices que es despegada, que no le dan tus cosas ni frío ni calor, pero puedes equivocarte, seguramente te necesita más de lo que pensamos, que no se cruce nada entre ella y tú..., eso es lo único que te digo, lo primero es lo primero. Y si no, no haberla parido. (...)

–Águeda.

Respiré hondo.

–Dime.

–¿Te acuerdas de aquel billete de tren? ¿Lo guardas todavía? (...)

–Ya sabes que me gusta poco guardar papeles viejos –dije–, pero claro que me acuerdo, hombre, por casa andará.

(...) Y cuando empezó a resumirme brevemente la lección en que me había visto pez, supe que no estaba hablando con Águeda Luengo, ahora sí que no, aunque fingiera hacerlo.

–Descarriló aquel tren y estuvo a punto de irse por un barranco, nosotros ni un rasguño, aunque hubo heridos graves, nuestro vagón al borde del abismo, pero si llega a caerse del todo, entonces adiós, no estaríamos aquí ninguno, tu madre, fíjate, de siete meses, lo primero que hizo fue sujetarse la tripa con las dos manos, sujetarte a ti, claro, y calmarme a mí seguidamente, no mires para el barranco, Basilio, es peor mirar, allí colgados del vacío los tres; ese día nacimos todos, una sacudida más y se acabó, ni rastro, ¿te das cuenta?, ninguno estaríamos aquí, ni yo, ni tú, ni tu hija, ni los hijos que ella pueda tener... (...)

–¿Ni mi hija? ¡Vamos a hablar claro! ¿Qué hija, si se puede saber? Mírame. ¿Qué hija? (...)

–¡La tuya he dicho! Tu hija. Y se acabó. No me meta los dedos en la boca, condenada... Apaga la luz, no pudo, apaga, apaga, apaga...⁴⁹⁶

A través de los diálogos, los personajes ancianos transmiten su memoria, su legado, a los más jóvenes, como miss Lunatic a la niña Sara Allen, en la novela *Caperucita en Manhattan*. En la conversación que ambas mantienen le cuenta su secreto; al final de la obra la pequeña cogerá el testigo o el relevo de miss Lunatic como estatua de la libertad, en una de las posibles interpretaciones que puede hacer un lector en este final abierto. Miss Lunatic,

⁴⁹⁶ Martín Gaité, Carmen: *Lo raro es vivir*, Barcelona, Anagrama, 1996, págs. 220-223.

además, sirve de guía a la niña, cuando llega sola a la isla de Manhattan y está llorando. “De hecho el viejo sabio, portador de narración y consejo, aparece en los más antiguos apólogos y cuentos de hadas⁴⁹⁷ como el acompañante mágico que muchas veces ayuda al protagonista joven en trances de extravío. (...) Deudores de esta tradición del “acompañante mágico” son también mis criaturas de ficción Cambof Petafel y Miss Lunatic, en torno a las cuales se vertebran los relatos *El castillo de las tres murallas* y *Caperucita en Manhattan*, respectivamente”.⁴⁹⁸

La importancia que concede la autora a la conversación, a la palabra, al diálogo, no solo se refleja en el papel destacado que tiene este en su obra de ficción, sino también en el tono conversacional de la mayor parte de su producción ensayística. En el cuento “Variaciones sobre un tema”, Andrea, único personaje del relato, narrado en tercera persona, reflexiona y conversa consigo misma, en sus pensamientos.

-Estaba contando cinco y tú me espantas el número; quítate de ahí, que se me va la cuenta y no puedo dejarla de atender –podría haber sido, en todo caso, la frase más cabal de Andrea a su compañera, aunque de tan espontánea y directa resultaba en verdad informulable, teniendo en cuenta las inaplazables llamadas del entorno.

¿Cómo escapar, en efecto, a aquellas voces, gestos y ruidos que sin cesar interferían, mezclándose a lo propio?⁴⁹⁹

⁴⁹⁷ Precisamente Anne-Marie Storrs considera los cuentos *El castillo de las tres murallas* y *El pastel del diablo*, y la novela *Caperucita en Manhattan* como cuentos de hadas, ya que contienen los elementos habituales de estos, estudia la relación entre estas obras, su descripción de un buen espejo (según el concepto de Martín Gaité), y el proceso de individualidad según las pautas de Carl Jung. El buen espejo da una imagen de cómo somos realmente, reconocida y aceptada por los otros; una imagen única, que aporta el coraje para vivir, como Serena, Altalé y Sara Allen, las protagonistas de estas tres obras. Por ejemplo, la afición de escuchar historias que tienen Miss Lunatic y Sara responde a un auténtico interés por la otra persona y por establecer una relación, es decir, ser un buen espejo del otro: “Mis Lunatic’s and Sara’s favourite occupation is listening to stories, and listening could be defined in the way that Von Franz has written about eros: ‘it means genuine interest in the other person and in establishing relationship, being there for the other person’ (von Franz, 1993^a, 211). Being, in other words, a good mirror”. (Storrs, Anne-Marie: “The Good Mirror: Individuation in the Fairy Tales of Carmen Martín Gaité”, en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, *Carmen Martín Gaité. Nuevas perspectivas*, núm. 52, enero-junio 2014, págs. 22-35).

⁴⁹⁸ Martín Gaité, Carmen: “El cuento de viva voz”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 383.

⁴⁹⁹ Martín Gaité, Carmen: “Variaciones sobre un tema”, en *El balneario*, Madrid, Ediciones Siruela, 2010, pág. 174. En esta cita se alude al constante fluir de la narración, a lo propio y lo ajeno.

El tono conversacional y la oralidad en su narrativa son muy importantes y se reflejan en la destacada presencia del diálogo entre los personajes y en sus monólogos interiores. Por ejemplo, en el cuento “La chica de abajo”: “Paca se desnudó mirando para otro lado; le temblaban las aletas de la nariz. El médico la auscultó, le miró lo colorado de los ojos, le golpeó las rodillas, le palpó el vientre. Luego preguntó dos o tres cosas. Nada, unas inyecciones de Recal, no tenía nada. Era el crecimiento, el desarrollo tardío. Estaba en una edad muy mala. Si tenía algo de fiebre podía acostarse temprano por las tardes. En cuanto viniera el buen tiempo se pondría mejor. Que pasara el siguiente”.⁵⁰⁰

4.4.3. El proceso de escribir

El proceso de inspiración, invención y escritura de *Caperucita en Manhattan* es representativo de las ideas de la autora sobre estos temas. Como ella misma narra en “La libertad como símbolo”,⁵⁰¹ en su primer viaje a Nueva York, en 1981, se emociona y queda perpleja por su primera visita a La Estatua de la Libertad y por la vida vertiginosa de la ciudad neoyorquina, episodio que inspirará la escritura y posterior publicación del cuento “Todo es un cuento roto en Nueva York”, publicado en 1983, basado en sus propias experiencias e impresiones, y sedimento de una de las características del misterioso personaje miss Lunatic.

El proceso de elaboración de *Caperucita en Manhattan* coincidió con un momento significativo de la vida de Martín Gaité, en concreto, a final de verano de 1985, “las circunstancias tan tristes que rodearon unos años más tarde la gestación de este libro, durante mi estancia en Vassar College, la última universidad americana donde he residido un semestre como profesora visitante, aunque siga volviendo con frecuencia a dar conferencias, asistir a congresos o simplemente ver a mis amigos. Estaba acabando el verano de

⁵⁰⁰ Martín Gaité, Carmen: *Traer a cuento*, edición de Julián Moreiro y coordinación de Amparo Medina-Bocos y Esperanza Ortega, León, Edilesa (Junta de Castilla y León), Colección Vuelapluma, 2002, pág. 39.

⁵⁰¹ Martín Gaité, Carmen: *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, págs. 138-153.

1985 y mi hija había muerto en abril de ese mismo año”.⁵⁰² Este hecho motivará una visión bien distinta de Nueva York y de la Estatua de la Libertad. Así lo vivió la autora durante su estancia en la universidad estadounidense Vassar College como profesora visitante. Como ella misma explica, disfrutó de tres días en Manhattan “refugiada”⁵⁰³ en el apartamento de su amigo Juan Carlos Eguillor, ilustrador de literatura infantil.

(...) esos días que pasé en su casa, antes de enfrentarme con mi trabajo de profesora en Vassar, fueron para mí como una especie de convalecencia. En el apartamento de Juan Carlos se estaba muy a gusto, se respiraba una mezcla de orden y desorden, la habitación tenía tres espejos y daba a una especie de callejón con árboles. (...) Una mañana fuimos juntos a dar un paseo por las calles desiertas, encajonadas, de Wall Street. Era domingo y estaban todas las oficinas cerradas, montones gigantescos de bolsas de basura, ni un alma por las calles. Se puso a lloviznar y cogimos el ferry que lleva a Long Island, bordeando la Estatua de la Libertad. La estaban arreglando y la tenían recubierta por unas mallas de alambre con andamios. “La libertad en jaula”, le dije a Juan Carlos, “vaya por Dios.” Y me parecía todo lo que veía, hasta la propia Estatua de la Libertad, terriblemente triste”.⁵⁰⁴

Precisamente será su amigo quien le muestre unos dibujos que estaba haciendo aquellos días, a modo de cómic, en el verano de 1985, lo que inspirará a la autora, para crear la historia de *Caperucita en Manhattan*, entonces un esbozo, que se iría fraguando con el paso del tiempo.

De una de aquellas carpetas tituladas “Castillos de Manhattan” surgió el personaje de una niña con capa roja, una especie de Caperucita moderna, que iba volando por encima de los rascacielos o se metía por el interior de las alcantarillas, siempre con una cestita colgada del brazo. Él tenía más o menos claro que la niña vivía en Brooklyn y que le iba a llevar una tarta a su abuela al norte de Manhattan, pero otra cosa no sabía. Quería implicarme en la historia, porque notó que era capaz de quebrar mi indiferencia, y empezó a pedirme que le ayudara a configurar la leyenda de cada viñeta. “Porque a mí lo de escribir se me da peor”, me decía. Y se ponía allí con un bloc, a la espera de

⁵⁰² Martín Gaité, Carmen: “La libertad como símbolo”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 146.

⁵⁰³ *Ibidem*.

⁵⁰⁴ *Ibidem*, pág. 147. La autora destaca de su descripción del apartamento en el que residió durante tres días en Nueva York en 1985 elementos propios de su universo narrativo y de sus consideraciones teóricas sobre el hecho literario, frecuentes en su producción y en su propia vida: el orden y el caos, y los espejos.

que yo le dictara algo. Aún conservo algunos papelitos con su letra, donde se fue fraguando aquel esbozo que a ratos conseguía desengancharme de mi pena. “¿Quieres decir que Manhattan sería como una especie de bosque, o una metáfora del bosque?” “Sí, sí, eso, tú di lo que se te ocurra, si se nos sale del cómic, pues, se nos salió.” Y, desde luego, se salió del cómic.⁵⁰⁵

La estancia en el apartamento del ilustrador infantil Juan Carlos Eguillor será determinante en la inspiración de la novela *Caperucita en Manhattan*. Como recuerdan José Teruel y Maria Vittoria Calvi, en sus cuadernos de todo, en el número 35, “el penúltimo ‘diario en libertad’, titulado “El otoño de Poughkeepsie”, la escritora se detiene en la génesis de esta obra literaria y reconoce su deuda con su amigo.⁵⁰⁶

Juan Carlos se ponía a dibujar, de espaldas, en el pupitre inclinado y hablaba conmigo. Ha inventado una historia de una niña de Brooklyn con impermeable rojo, que los viernes va con su madre a llevarle una tarta de fresa a su abuelita que vive en Manhattan. Una noche se atreve a ir ella sola y desde ese momento se convierte en una especie de Caperucita Roja perdida en Nueva York y se encuentra al rey de las tartas que es el lobo. Me enseñó algunos de los dibujos que tiene, que son preciosos, pero la historia no la sabe escribir. Yo empecé a dictársela de otra manera, nos pusimos a escribirla juntos y se nos ocurrían muchas nuevas entre los dos, nos reíamos mucho.⁵⁰⁷

De vuelta de su breve estancia en Nueva York, ya en Vassar College, la escritora continúa completando la historia, sin darse cuenta, lo que alivia su pesar por la muerte de su hija, un hecho que, por su efecto terapéutico y consolador, permite que siga su labor creadora.

⁵⁰⁵ *Ibíd.*, págs. 147–148.

⁵⁰⁶ Teruel Benavente, José: “Un contexto biográfico para *Caperucita en Manhattan* de Carmen Martín Gaité”, en Encinar, Ángeles, Löfquist, Eva y Valcárcel, Carmen (eds.): *Género y géneros: escritura y escritoras iberoamericanas*, Madrid, Publicaciones de la Universidad Autónoma de Madrid, 2006, vol. II, págs. 143-151. Citado por Sarmati, Elisabetta: “Visiones de Nueva York en *Caperucita en Manhattan* de Carmen Martín Gaité”, en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, *Carmen Martín Gaité. Nuevas perspectivas*, núm. 52, enero-junio 2014, pág. 59. Por su parte, Maria Vittoria Calvi, considera *El otoño de Poughkeepsie* como una “espléndida entrega”, “en la que alcanza su cima la modalidad autobiográfica más característica de los *Cuadernos de todo*, que consiste en contar lo cotidiano como algo excepcional, y aceptar con naturalidad lo maravilloso como si fuera cotidiano”. (“Introducción” a Martín Gaité, Carmen: *Cuadernos de todo*, Barcelona, Debolsillo, 2003, pág. 14).

⁵⁰⁷ Martín Gaité, Carmen: *Cuadernos de todo*, edición de Maria Vittoria Calvi, Barcelona, Random House Mondadori, S. A., 2002, pág. 618. La autora se identifica con el personaje: vida y literatura se funden.

Cuando llegué a Vassar, aunque pareciera que se me había olvidado todo aquello de la niña volando con su capa roja por encima de los rascacielos, la verdad es que me volvía a venir muchas veces a la cabeza aquella historia y la iba completando como sin darme cuenta, mientras atendía a mi supervivencia diaria. Ahora sé que aquel inicio de colaboración con el amigo a quien he dedicado este libro significó para mí un primer asidero para salir a flote mediante la literatura, y por eso no quise soltarlo.⁵⁰⁸

Al llegar a Vassar College, el 28 de agosto, para impartir un curso sobre el cuento español contemporáneo durante cuatro meses,⁵⁰⁹ la historia que empezaron a crear su amigo Juan Carlos Eguillor en su apartamento y ella se transforma en otra. “Me ha dado los papeles para que yo siga escribiendo por donde quiero, pero es que, desde que he llegado aquí, la historia se ha transformado en otra. Anoche salí al bosque, que estaba desierto, y lo pensaba, mirando los edificios que se ven encendidos entre la espesura. Ahora soy yo la que tengo que orientarme en este bosque, la niña de Brooklyn pertenece a otro texto, Caperucita Roja soy más bien yo y ando atenta a la aparición fugaz de los lobos, disfrazados de psiquiatras”.⁵¹⁰

Dos años más tarde, la autora sigue pensando y creando la historia, lo que demuestra que el proceso de escritura es laborioso y, en ocasiones, se prolonga durante bastante tiempo,⁵¹¹ de hecho, finalmente la novela fue publicada en 1991, diez años después de su primera inspiración.

Posteriormente, habrían pasado unos dos años, me encontré casualmente con Juan Carlos Eguillor por Madrid y le pregunté por sus dibujos de la niña con la capa roja. Los había abandonado, ahora se dedicaba a diseño por ordenador. “Pues yo la historia la sigo teniendo en la cabeza, me da vueltas muchas veces, he resuelto hasta lo del

⁵⁰⁸ Martín Gaité, Carmen: “La libertad como símbolo”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 148. Estas palabras de la autora reflejan el efecto terapéutico de la literatura.

⁵⁰⁹ Sarmati, Elisabetta: “Visiones de Nueva York en *Caperucita en Manhattan* de Carmen Martín Gaité”, en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, *Carmen Martín Gaité. Nuevas perspectivas*, núm. 52, enero-junio 2014, pág. 60.

⁵¹⁰ Martín Gaité, Carmen: *Cuadernos de todo*, edición de Maria Vittoria Calvi, Barcelona, Random House Mondadori, S. A., 2002, págs. 618-619. En esta cita se refleja el papel terapéutico de la literatura, de la escritura, en un momento muy duro en la vida de la autora, por el fallecimiento de su hija.

⁵¹¹ Sin embargo, “*Fragmentos de interior* se publica en 1976, dos años después que *Retahílas*, dos años antes que *El cuarto de atrás*, y seis meses después de la muerte de Francisco Franco. Martín Gaité escribe la novela en tres meses, de enero a marzo de 1976”. (Martinell Gifre, Emma: “*Fragmentos de interior*”, en Redondo Goicoechea, Alicia (ed.): *Carmen Martín Gaité*, Madrid, Ediciones del Orto, 2004, pág. 161).

lobo.” Se alegró mucho porque es uno de los seres más generosos que conozco, y me dijo que aquel cuento era mío, por supuesto, que hiciera con él lo que me diera la gana. “Pues si me das permiso”, le dije yo, “igual hago una novela”.⁵¹²

En cuanto a la inspiración del otro personaje importante de *Caperucita en Manhattan*, miss Lunatic, “nunca estuvo presente en aquel primer esbozo del cómic inventado por Eguillor. Se me apareció después, de repente”, hecho que refleja el carácter milagroso que confiere la autora a la inspiración literaria, tras las dificultades que atraviesa ella misma en el proceso de escritura de dicha novela, debido a la invención de miss Lunatic.⁵¹³

Y aquí viene lo raro, porque aquel personaje sobrenatural que yo proyectaba no se descolgó en una noche de luna o entre vapores de niebla, como suele pasar con los seres irreales, sino que me saltó a la cara de un libro de Historia, Historia con mayúscula, no de las inventadas. Resulta que un día, leyendo una historia de los Estados Unidos, me enteré de algo que muchos norteamericanos no saben, como he podido comprobar en algunas conversaciones mantenidas luego con ellos: que el creador de esa estatua tan simbólica y fotografiada, mencionada en tantas novelas, fue un escultor alsaciano apellidado Bartholdi, quien llevó a cabo su trabajo por encargo de los Estados Unidos. El monumento fue concebido por el paladín del liberalismo Edward de Laboulaye, como un símbolo de la amistad franco–estadounidense. Con sus cuarenta y cuatro metros de altura, la estatua peligraba con el viento. Se encargó a Gustave Eiffel su estructura. F. A. Bartholdi había tardado veintiún años en construir la estatua.⁵¹⁴

La Estatua de la Libertad y su proceso creador son la fuente de inspiración del misterioso personaje de miss Lunatic, en un momento creativo de Martín Gaité que refleja el descubrimiento de la autora, que recuerda al célebre “Eureka” al que ella misma alude en referencia al proceso creador. Este

⁵¹² Martín Gaité, Carmen: “La libertad como símbolo”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 148. Como recuerda Ester Bautista Botello, la novela, publicada en 1990, no incluía los dibujos que la inspiraron, sino unos elaborados por Martín Gaité, uno por capítulo. El primero representa el plano de Manhattan apenas esbozado, en comparación con la descripción que se hace en el inicio del primer capítulo de la obra. (Bautista Botello, Ester: “El dibujo y el collage en la narrativa de Martín Gaité”, en *Siglos XX y XXI. Memoria del I Congreso Internacional de Literatura y Cultura Española Contemporáneas*, La Plata, del 1 al 3 de octubre de 2008, Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 2008). Citado por Sarmati, Elisabetta: “Visiones de Nueva York en *Caperucita en Manhattan* de Carmen Martín Gaité”, en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, *Carmen Martín Gaité. Nuevas perspectivas*, núm. 52, enero-junio 2014, pág. 65.

⁵¹³ Martín Gaité, Carmen: “La libertad como símbolo”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 148.

⁵¹⁴ *Ibidem*, pág. 149.

hecho demuestra también la influencia de la vida en la literatura y en la creación literaria, que, tras su correspondiente transformación, se convierte en material narrativo.

Pero venía además, en aquella sucinta información, un dato que me dejó completamente fascinada, como si acabara de encendérseme una lucecita en la mente: el artista había sacado la mascarilla para la diosa de la libertad sobre el rostro de su madre, una mujer muy hermosa. No lo pensé más. El alma de madame Bartholdi vivía dentro de la estatua y muy bien podía ocurrir, dado que se trataba de un relato fantástico, que por las noches, harta de encierro, como harta estaba Sara Allen de su casa de Brooklyn, se descolgara por canales imprevistos y saliera a trotar por las calles de Nueva York predicando la libertad de quien todos hablan y a quien todos tienen tanto miedo.⁵¹⁵

El proceso de escritura de *La Reina de las Nieves* se alargó incluso durante más tiempo que la elaboración de *Caperucita en Manhattan*, debido, precisamente, al fallecimiento de su hija Marta en 1985. “Esta novela, para la que vengo tomando notas desde 1975, ha tenido un proceso de elaboración lleno de peripecias. La empecé a escribir ‘en serio’ en 1979, por primavera, y trabajé en ella con asiduidad hasta finales de 1984, sobre todo en otoño de ese año, durante una estancia larga en Chicago. Había ido a aquella Universidad como profesora visitante y me albergaba en el piso diecisiete de un antiguo hotel. El Blackstone, que tenía puerta giratoria. Desde mi habitación se dominaba el lago Michigan, yo había corrido la mesa junto a la ventana, y me pasaba tardes enteras trabajando allí. *La Reina de las Nieves* la asocio siempre con la fría y desolada visión de aquel lago inmenso. Creo que en alguna entrevista que me hicieron por entonces, hablé ya de este proyecto literario, que consideraba suficientemente maduro y pensaba rematar a mi regreso a Madrid”.⁵¹⁶

Debido al fallecimiento de su hija, la autora abandona el proyecto de la novela, que recuperará años después. “Sin embargo, a partir de enero de 1985,

⁵¹⁵ *Ibidem*, págs. 149-150.

⁵¹⁶ Martín Gaité, Carmen: Nota preliminar, en *La Reina de las Nieves*, Barcelona, Anagrama, 1994, pág. 11.

y por razones que atañen a mi biografía personal, solamente de pensar en la Reina de las Nieves se me helaba el corazón, y enterré aquellos cuadernos bajo siete estadios de tierra, creyendo que jamás tendría ganas de resucitarlos. Pero no fue así. Al cabo de ocho años, recién publicada *Nubosidad variable*, y víctima del vacío que me habían dejado Sofía Montalvo y Mariana León, me volví a acordar de Leonardo Villalba con punzante nostalgia, como cuando se busca amparo en un amigo cuya pista hemos perdido. Y la pesquisa se inicia, aun arrostrando las emociones imprevisibles que puede acarrear en todo reencuentro, que viene a ser casi siempre como hurgar en una herida”.⁵¹⁷

La autora buscó en sus cuadernos la escritura y las anotaciones que tomó años antes para continuar esta novela, cuando decidió interrumpirla en 1985, debido al fallecimiento de su hija. Al encontrarlos, recordó la importancia que tenía para ella esta historia y decidió retomarla en 1992 –la finalizó el 1 de mayo de 1994–.

Me puse, pues, a buscar aquellos cuadernos, cuya fisonomía externa recordaba perfectamente, y no aparecían por ninguna parte. A lo largo de tres días revolviendo cajones, estantes y maleteros, la búsqueda se iba volviendo cada vez más ansiosa y apasionada. Cuando por fin los encontré, el desasosiego padecido me había servido para enterarme de la importancia que aún tenía para mí aquella historia, certeza que se intensificó cuando me puse a leerlos una tarde de julio de 1992 en Santander y decidí no abandonarlos ya nunca de nuevo. No me acordaba de que tuviera tanto escrito ni tantos apuntes tomados para su continuación. Sin embargo, quedaba aún mucha tela cortada y bastantes enigmas por resolver. Casi sin darme cuenta, me fui metiendo otra vez en la tarea, y el argumento revivía. Simplemente porque no estaba muerto”.⁵¹⁸

La autora explica el proceso de escritura de esta novela en la nota preliminar de la misma, para facilitar la lectura de dicha obra, pensando en el lector y en la extrañeza que podría sentir al comprobar que la historia

⁵¹⁷ *Ibídem*, págs. 11-12. En esta cita la autora destaca el vacío que le ha dejado la finalización de *Nubosidad variable*, publicada en 1992, hecho habitual al término de una obra literaria. Ese año retoma *La Reina de las Nieves*. Su proceso de escritura lo explica en la nota preliminar de la novela. Son habituales las explicaciones de la autora en sus libros sobre detalles de su proceso, así como el lugar y el tiempo vinculados a su escritura, los “puntos cardinales”, lo que refleja su importancia y el respeto al lector.

⁵¹⁸ *Ibídem*, pág. 12. Estas últimas palabras pueden relacionarse con su concepto de literatura como vida.

transcurre en los años setenta, precisamente en la época en la que Martín Gaité comienza su escritura.⁵¹⁹

Si he querido dejar constancia de este proceso, aunque sea muy por encima, es por salir al paso de la extrañeza que puede provocar en quienes siempre me preguntan “¿Y en qué está usted trabajando ahora?” la idea de que una novela tan complicada y “especial” como esta me la pueda haber sacado de la manga en menos de dos años. Y también por otra cosa: la historia se desarrolla a finales de los setenta, que es cuando se me ocurrió, y eso no tiene vuelta de hoja. Me parece importante recordárselo al lector, porque ni los locales nocturnos de Madrid, ni la vida en una aldea perdida, ni la estancia en una celda de Carabanchel son ahora igual a como eran hace quince años. Quince años es mucho tiempo. Tienen que pasar para que uno se dé cuenta.⁵²⁰

La publicación en 2002 de una selección y edición de sus “cuadernos de todo” ha constatado la costumbre de Martín Gaité de escribir anotaciones, muchas veces, de ideas y fragmentos de sus obras de ficción, lo que los convierte en una magnífica muestra de su taller de escritora y un lugar donde ensayaba a modo de boceto su creación literaria. Entre esas notas, se encontraba el manuscrito de *El libro de la fiebre* y también fragmentos de otras obras inéditas. Sin embargo, antes de comenzar a escribir en sus “cuadernos de todo”, en sus inicios, la autora ya había ensayado comienzos o versiones, antes de su redacción definitiva. Así, *Entre visillos* se gestó en dos fases.

La primera versión inacabada, bajo el título de *La charca*, acaba de publicarse en *Obras completas*,⁵²¹ por José Teruel, y parece haber sido escrita a partir de episodios aislados, de protagonismo casi coral. La segunda arranca de un friso de personajes más concretados y también de una restricción muy consciente del ámbito de referencia. El cambio de títulos parece muy significativo: el de *La charca*, con inevitables resonancias unamunianas, se enlaza a una serie de lacónicos títulos-síntesis que fueron muy de época; al pasar a la locución locativa *Entre visillos*, Carmen Martín Gaité apuntaba directamente a las formas de vida de aquella clase media que vestí de visillos sus balcones y ventanas, una forma de ocultación pudorosa que marca las distancias,

⁵¹⁹ Son habituales en sus libros las referencias de la autora sobre su proceso de escritura, o el lugar y el tiempo vinculados a ella, los “puntos cardinales”. Esto refleja su importancia y el respeto al lector.

⁵²⁰ Martín Gaité, Carmen: Nota preliminar, en *La Reina de las Nieves*, Barcelona, Anagrama, 1994, pág. 12. Estas últimas palabras reflejan el paso del tiempo y la literatura como reflejo de la vida.

⁵²¹ Martín Gaité, Carmen: *Obras completas I. Novelas (1955-1978)*, edición e introducción de José Teruel, prólogo de José-Carlos Mainer, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2008.

pero que también permite de vigilancia discreta desde el otro lado (...) Martín Gaité tramaba un encierro humano y urbano: la casa, las calles estrechas, las actividades y reuniones siempre iguales y en las mismas horas y lugares, la imposible salida de la que todos, sin embargo, hablan...⁵²²

Si la novela *Retahílas* es paradigmática de la importancia del diálogo en la producción de Martín Gaité, *El cuarto de atrás* es su obra narrativa más representativa sobre la escritura y el proceso de creación literaria, hasta tal punto que ella misma la califica como “metáfora de la escritura literaria entendida como comunicación”.⁵²³ En esta obra la escritora, convertida en personaje, se enfrenta a un misterioso hombre vestido de negro, interlocutor o inspiración, con el que conversa sobre la vida y la creación de ficciones, de manera que la obra en sí es fruto de esta conversación real o soñada.⁵²⁴

En un conjunto *El cuarto de atrás* puede ser considerado como una metáfora de la escritura literaria entendida como comunicación. El escritor, o en este caso la escritora,⁵²⁵ se convierte en personaje. El producto literario de su conversación con el hombre de negro tiene una carga mágica claramente vinculada a la presencia de este desconcertante interlocutor. Se trata de “el interlocutor inventado o soñado”, y la protagonista es consciente de que su presencia está condicionada por el propio relato: “Tengo que seguir contándole cuentos, si me callo se irá”.

⁵²² Mainer, José-Carlos: “Tres rebeldes y tres libros de 1958: Ángela Figuera Aymerich, Ana María Matute y Carmen Martín Gaité”, en Teruel, José y Valcárcel, Carmen (eds.): *Un lugar llamado Carmen Martín Gaité*, Madrid, Ediciones Siruela, 2014, págs. 33-34.

⁵²³ Annette Paatz considera que los procesos de elaboración literaria de Martín Gaité “la conducen a una escritura que se puede relacionar con una mirada femenina diferenciadora”. Por ejemplo, considera que “el anhelo de comunicación determina la forma exterior de la obra literaria”, en alusión a *Retahílas* y *El cuarto de atrás*. Destaca la importancia del acto comunicativo en sus obras literarias y el uso de la escritura en la búsqueda de identidad de sus personajes femeninos, incluso, en contra de su entorno, como Natalia, de *Entre visillos*, o Sofía Montalvo, de *Nubosidad variable*. También resalta el uso de un “léxico familiar” y un lenguaje individualizado, como las farfanías de Sara Allen; el carácter ficcional de la realidad; determinadas referencias culturales “populares” existentes en sus obras; la vinculación entre lenguaje, escritura y experiencia vital con su contexto social; etc. (“Perspectivas de diferencia femenina en la obra de Carmen Martín Gaité”, en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, núm. 8, 1998).

⁵²⁴ Martín Gaité, Carmen: “Reflexiones sobre mi obra”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 262.

⁵²⁵ Para Ofelia Ferrán, “*El cuarto de atrás* afirma la capacidad creativa de la mujer, y cuenta, sobre todo el proceso de autocreación de la narradora”. (“Mitos y mentiras, historia(s) y ficciones. Scherezade en *El cuarto de atrás*”, en Glenn, Kathleen M. & Rolón Collazo, Lissette (eds.): *Carmen Martín Gaité: Cuento de nunca acabar/Never-ending Story*, Boulder (Colorado, USA), Society of Spanish and Spanish-American Studies, 2003, pág. 102). Citado por Mañas Martínez, María del Mar: “Tirando del hilo en *Lo raro es vivir: metáforas, mentiras y maternidad(es)*”, en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, *Carmen Martín Gaité. Nuevas perspectivas*, núm. 52, enero-junio 2014, pág. 91.

Es un ente ficticio, pero no abstracto, porque sus preguntas, sus gestos y sus miradas tienen toda la entidad atribuida a los seres de carne y hueso. De hecho yo, mientras escribía *El cuarto de atrás*, “vi” al hombre de negro.⁵²⁶

Al final de la novela, la escritora se encuentra en la mesilla el conjunto de folios escritos y numerados, es decir, la novela terminada con el título *El cuarto de atrás*, lo que significa que el diálogo con el misterioso hombre vestido de negro ha puesto fin, a través de sus preguntas y conversación, con el bloqueo que sufría la autora. En el proceso de escribir las historias siguen su curso, como ocurre con el hombre de negro en la obra, donde, al principio, este personaje no era más que un pretexto.

En un principio llevaba aparejada como condición la borrosa y casi nula personalidad del visitante. Era alguien a quien yo sentaba en el sofá para que escuchara sumiso todo lo que yo le quisiera contar. Un mero pretexto. En eso fue en lo que me equivoqué, porque las historias, una vez comenzadas, se disparan por donde uno menos lo espera, de tal manera que el hombre vestido de negro se fue convirtiendo en uno de los personajes masculinos más atractivos de toda mi literatura, tan real que, durante el tiempo que duró la elaboración de la novela, cuando salía por la noche con amigos, no me divertía, y estaba deseando volver a casa para encontrarme con él. Me di cuenta enseguida de que aquel personaje, convocado como quien lanza un SOS, se había salido de los cauces prescritos y mandaba en la novela, la cual pasó así de ser un libro de memorias a una especie de relato de misterio.⁵²⁷ Era como un concierto de jazz sin partitura, y gocé muchísimo. Luego me han preguntado hasta la saciedad que quién era el hombre de negro, pocas veces me han preguntado tanto por el simbolismo de un personaje, que si es el diablo, que si es una especie de desdoblamiento del ego, que si es la transposición literaria de algún amante, que si vino de verdad o no vino, que sé yo; yo sonrío y dejo que cada cual interprete lo que quiera. Por de pronto, me ayudó a habitar de otra manera mi casa, un tanto aborrecida.⁵²⁸

⁵²⁶ Martín Gaité, Carmen: “Reflexiones sobre mi obra”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, págs. 262-263.

⁵²⁷ Para Antonio Pineda Cachero, *El cuarto de atrás* “no es sino un libro de memorias postmoderno, un *melting pot* de irrealidad, literatura, recuerdos verdaderos, recuerdos falsos, sueños, desdoblamientos de personalidad y una pléyade de discursos culturales y subculturales que conviven e interactúan en la conciencia (en el memoria) de la protagonista, mientras una doble búsqueda de identidad (como mujer y como escritora) subyace en el fondo”. (“Comunicación e intertextualidad en *El cuarto de atrás*, de Carmen Martín Gaité (2.ª parte): de lo (neo)fantástico al Caos”, en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, núm. 17, 2001).

⁵²⁸ Martín Gaité, Carmen: “El taller del escritor”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 276. Esta cita refleja la realidad que confiere la autora a la literatura, por ejemplo, al personaje del hombre vestido de negro, el carácter terapéutico de la escritura y la ficción, y la idea de que lo literario permite, como brecha en la costumbre, otra percepción de la realidad (pudo habitar de otro modo su casa).

El bloqueo que sufre la escritora de la novela *El cuarto de atrás* es una de las dificultades del proceso de escribir, otra es la que se vive justo en el momento de ponerse a escribir, los comienzos. Como ya se ha contado, a Diego Alvar, el escritor de la novela *Fragmentos de interior*, este instante no le resulta fácil. De hecho, conserva numerosos posibles comienzos de su novela, como se ha contado en el capítulo de esta segunda parte dedicado a la escritura. Leonardo Villalba, de *La Reina de las Nieves*, también tiene dificultades ante la escritura, para quien, esta tiene una finalidad clarificadora en su vida, sobre todo, en los comienzos.

Hoy he estado revisando cuadernos de los últimos años, y me ha parecido pasar la mano por las cicatrices de mi conflicto frente a la escritura. En todos ellos se alternan los más inconscientes desvaríos y las notas más caóticas con algún espacio en blanco, a partir del cual la caligrafía se recompone y, durante unas líneas, que progresivamente se van desintegrando, se mantiene un propósito de orden: la promesa de un auténtico comienzo. (...) Repasando esos comienzos de novela, donde el muchacho convertido en hombre regresa al castillo de irás y no volverás para pedirle cuentas a su padre de todo lo que siempre estuvo oscuro, ha llegado de pronto a una frase que, como tantas más, va dirigida a quien la pensaba mientras la estaba escribiendo, un “tú” perdido.⁵²⁹

La inspiración es otro aspecto tratado por Martín Gaité en su teoría literaria, relacionado con el proceso de escribir. Para la autora, los puntos cardinales –tiempo y lugar–, en especial, el lugar donde transcurrirá la historia era su principal motivo inspirador.⁵³⁰ Sin embargo, “mi primera fuente de inspiración literaria fue la curiosidad por el tiempo futuro, que a veces se insinuaba como la tentación de asomarse a un abismo del que aún nada se sabe. Uno de mis más antiguos poemas de juventud, publicado en la revista universitaria salmantina *Trabajos y Días*, refleja este coqueteo con el tema de la vejez”.⁵³¹

⁵²⁹ Martín Gaité, Carmen: *La Reina de las Nieves*, Barcelona, Anagrama, 1997, págs. 71-72.

⁵³⁰ En el epígrafe 4.4.4. sobre el arte de narrar, en concreto, en la explicación sobre la importancia del tiempo y del lugar en su ficción, reflejo de las ideas de su teoría literaria, se explica con detalle el hecho de que el lugar era el principal motivo inspirador para sus historias. Se ha decidido explicar en dicho epígrafe, debido a que, por la forma de escribir de Martín Gaité, en la que se entremezclan los temas, este aspecto está contado unido a su explicación de los tipos de espacio que existen en su literatura.

⁵³¹ Martín Gaité, Carmen: “Los viejos en la literatura”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, págs. 405-406.

Cuando el tiempo de flor
 venga a fundir
 la nieve en la montaña,
 ya no te esperará mi corazón,
 alondra.
 ¡Ay! ¿Cómo eran sus labios?
 -cantará el surtidor.
 De nuevo el mismo sol
 se vendrá a los tejados, perezoso,
 herido por el grito de los niños
 que juegan en la plaza.
 Y, como hoy, la mañana
 despertará encendida
 por fuera de mis ojos.
 pero mi corazón, alondra,
 ya no te esperará.⁵³²

Precisamente, el paso del tiempo es uno de los temas de su literatura. “Yo tenía entonces diecinueve años. Muchas veces posteriormente me he preguntado por las raíces de esta noción anticipada de futuro, que también se traslucía en tentativas poéticas y narrativas de mis coetáneos. Sigue pasando, creo. Y he llegado a la conclusión que, enriquecida con apreciaciones ulteriores acerca de este fenómeno, trataré de analizar más adelante: el portador de recuerdos y vivencias aquilatadas por el paso del tiempo fascina al aprendiz de narrador”.⁵³³

Durante el proceso creador, el escritor sufre un desdoblamiento. El creador de ficción, como Sorpresa, la protagonista infantil de “El pastel del diablo”, que quiere crecer, se debate en la paradoja de que quiere crecer desde el punto de vista creativo, pero no de forma progresiva, sino instantánea.

Este es también, en gran medida, el problema del escritor, su paradoja. De hecho, Sorpresa no quiere tanto crecer como ser “crecida”. Ser ya de una vez, desde el principio, quien habrá de ser con el tiempo. El escritor sabe, en su fuero interno, que solo podrá llegar a ser quien ha de ser si ya es quien ha de ser desde un principio. De

⁵³² *Ibidem*, pág. 406.

⁵³³ *Ibidem*.

algún modo, todo escritor, como Sorpresa, sabe que no está permitido atajar y que es a la vez continuamente posible buscarse atajos. El atajo de Sorpresa es como “el pastel del diablo”.⁵³⁴

En *El cuarto de atrás* la autora sufre un proceso de desdoblamiento, por el propio argumento, por ser ella uno de los personajes y por la transformación literaria que sufre su propio piso, tras la llegada del hombre de negro, cuya mirada, ajena, embellece el lugar y permite que la autora también contemple su cuarto con ojos renovados.⁵³⁵

En la novela *Lo raro es vivir* la protagonista, Águeda Soler, también sufre un desdoblamiento, como ella misma narra, no solo al hacerse pasar por su madre fallecida, para su abuelo materno pueda volver a verla, sino también al imaginar o recordar escenas de su pasado, que se mezclan con el presente, lo que le hace, en ocasiones, perder el pie. Por ejemplo, vive una especie de desdoblamiento cuando mira desde la distancia su relación con Tomás, desde el presente y el piso en el que viven.

De pronto se produjo una especie de desdoblamiento, como si hubiera perdido mi identidad de pareja de Tomás, sin dejar por eso de moverme con soltura por aquella casa que conocía y de la que tenía una llave. Pero qué raro, yo entré aquí para una noche, estaba bastante trompa, Tomás mucho menos. Había un gran tablero de dibujo que ya no está, aquella superficie inclinada era lo primero que se veía nada más abrir la puerta, me pareció un sitio como otro cualquiera, ¿por qué sigo aquí?⁵³⁶

⁵³⁴ Martín Gaité, Carmen: “Reflexiones sobre mi obra”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 265.

⁵³⁵ Martín Gaité, Carmen: “El taller del escritor”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 277. En este sentido, Dunia Gras asegura que “se produce un desdoblamiento de la autora en narradora como voz en off o narradora observadora (que desde una supuesta realidad, la del momento de la escritura, transcribe esa ficción, ese diálogo ficticio como realidad que ha ocurrido verdaderamente) y narradora-personaje, dialogante, que toma parte en la conversación (de esta forma el ‘yo’ autobiográfico aparece dentro del plano de la ficción), dando lugar a un juego de espejos”. (“*El cuarto de atrás*: intertextualidad, juego y tiempo”, en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, núm. 8, 1998). Antonio Pineda Cachero también detecta un desdoblamiento en la novela, en el sentido de que el hombre de negro, que parece “un *doppelgänger* genuino” (alter ego u “otro yo”) llama a la escritora desde un bar, el mismo “donde la protagonista presencié algo (el entierro de Franco) que detonaría todos los recuerdos enterrados y generaría la concepción de esta novela autobiográfica. Así, la conciencia revitalizada de la protagonista se desdobra, y vuelve para rendirse cuentas a ella misma”. (“Comunicación e intertextualidad en *El cuarto de atrás*, de Carmen Martín Gaité (2.ª parte): de lo (neo)fantástico al Caos”, en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, núm. 17, 2001).

⁵³⁶ Martín Gaité, Carmen: *Lo raro es vivir*, Barcelona, Anagrama, 1996, pág. 66.

4.4.4. El arte de narrar

Todas las ideas de la autora sobre el arte de narrar o la escritura se fundamentan en el objetivo de fomentar la participación del lector, para lograr que la obra lo convenza, persuada, seduzca, fascine, emocione y sorprenda. No en vano las finalidades y características que definen lo ficticio son: contar, significar, evocar y convencer. La creación literaria de Martín Gaité es un fiel reflejo de sus reflexiones sobre el arte de narrar, ya que es muestra de su maestría como escritora o narradora, por la importancia y el respeto que concede al lector. Por este motivo, en sus obras es relevante la dosificación de la información y la aportación de pistas en el momento adecuado. “Me gusta ir avisando al lector que tal o cual personaje va a tener interés. Porque me gusta mucho que el lector me siga. Yo pienso mucho en el que me va a leer, soy muy considerada con él, que bastante favor me hace leyéndome”.⁵³⁷

En ocasiones, incluso, sus personajes de ficción conversan sobre la literatura, su calidad y credibilidad, es decir, el arte de narrar, en un ejercicio metalingüístico. Por ejemplo, en el diálogo –mediante una sucesión de “retahílas”– que mantienen durante toda la novela Eulalia y su sobrino Germán, en *Retahílas*, en un momento él critica el libro titulado *Love story*, cuya historia de amor no resulta creíble, y vincula el concepto de literatura a la **credibilidad** y a lo bien contado, uno de los aspectos importantes sobre el arte de narrar.

Pero sí es eso, Eulalia, justamente eso: que nadie se entiende con nadie porque no hablamos, porque no nos explicamos, ¿qué otra cosa va a ser? Fíjate, si es que es en todo lo mismo, con la literatura pasa igual; ¿tú concibes mayor memez que el libro ese de *Love story* que ha hecho tanto furor?, yo no lo entiendo. Y a Ester, por ejemplo, le encanta, dice que está muy bien desmitificar el amor, que ya era hora, que no todo van a ser parlamentos de Melibea. ¡Pues sí señor!, en literatura amorosa o los parlamentos de Melibea o nada, a mí que no me den gato por liebre; para tanto como eso no escriba usted una novela si los amantes que salen allí no tienen nada que decirse; ¿cómo te vas a crear una historia de amor sin palabras de amor?, porque lo grande es que el autor pretende que te la creas, pretende que te parezca de verdad que aquellos dos

⁵³⁷ Berasátegui, Blanca: “Es preferible equivocarse a callar”, en *La Razón*, 24 de julio de 2000, pág. 29. Es la reproducción de la entrevista de *El Cultural* del 21 de marzo de 1999.

chicos se enamoran nada más conocerse y que a ella le da leucemia y que deciden vivir intensamente esos meses que les quedan por estar juntos; pero, por favor, la leucemia precisa su retórica adecuada, no te ocurre decir ‘pobre chica’, no te crees una palabra de todo aquello porque a ellos mismos parece que les cae por fuera.⁵³⁸

Martín Gaité refleja en sus obras literarias, en su práctica ficcional, su teoría literaria, por ejemplo, su concepto de la credibilidad. “Que una historia sea creíble no quiere decir que sea realista, ni falta hace que sea verosímil”. Así lo refleja en las opiniones de Germán, sobre el libro *Love story*.

Y Ester dice: “Si lo que quiere indicar es precisamente que le quitan importancia, que viven el presente, o sea que no hace falta dramatizar”; pero bueno, si ya sé lo que pretende, pero ¿cómo no va a haber que dramatizar cuando a la persona que más quieres en el mundo le da leucemia y los médicos la desahucian?, porque allí te quieren indicar eso, que se quieren mutuamente más que a nadie en el mundo pero que no necesitan decírselo, pues no sé, peor para ellos si no tienen nada que decirse. Cierras el libro y te han informado, sí, de que la muerte ha venido a interrumpir el amor de dos jóvenes que se llaman Fulano y Mengana y que viven en tal ciudad, puros datos, pero es un amor que ni te conmueve, ni te interesa ni te lo crees, te quedas diciendo ¿y en qué se notaba que se querían esos dos?, porque no se notaba en nada; vamos, anda, eso qué a va ser literatura. Y Ester siempre acaba diciendo que lo que me pasa a mí es que soy muy antiguo.⁵³⁹

Germán no solo alude a las dificultades de entenderse con los otros, sino también al arte de narrar, lo bien contado, que puede aplicarse tanto a la literatura como a la conversación auténtica, al diálogo. Y lo hace refiriéndose al amor, metáfora usada con frecuencia por Martín Gaité en su teoría literaria.

Y sí, yo lo comprendo que debo ser antiguo, porque me gustan las historias contadas con esmero y son las únicas que me creo; a mí no me va la prisa ni el “da igual” ni el “tú ya me entiendes”, no, yo solo entiendo lo que me cuentan bien, me acostumbré desde niño con las historias de mama, yo si una cosa me la explican mal no me entero, qué le voy a hacer. Por eso me entero de lo que dices tú y me lo creo, porque consigues

⁵³⁸ Martín Gaité, Carmen: *Traer a cuento*, edición de Julián Moreiro y coordinación de Amparo Medina-Bocos y Esperanza Ortega, León, Edilesa (Junta de Castilla y León), Colección Vuelapluma, 2002, pág. 68.
⁵³⁹ *Ibidem*, págs. 68-69.

ponérmelo delante de los ojos y que se igual que estarlo viendo. ¿Cómo no me lo voy a creer si lo veo?⁵⁴⁰

La escritura o creación literaria es considerada por la autora como el arte de la transformación, en el sentido de que su labor consiste en convertir en **material narrativo** sus vivencias, sueños, pensamientos, lecturas, etc.⁵⁴¹ Así, la producción literaria de Martín Gaité refleja las ideas de la autora sobre el material narrativo, formado por recuerdos y vivencias de su propia vida, en especial, de su infancia y primera juventud, lo que también evidencia la importancia que le confiere la escritora a la primera etapa vital y su repercusión en el quehacer literario, pero también por influencias culturales –su ascendencia gallega–, cinéfilas, literarias y pictóricas,⁵⁴² así como por sus

⁵⁴⁰ *Ibídem*, pág. 69.

⁵⁴¹ Diversos investigadores han estudiado su obra literaria desde un punto de vista autobiográfico. Sin embargo, con acierto María Vittoria Calvi asegura: “no ha escrito ningún libro que se pueda enmarcar claramente en el género de la autobiografía, lo cual hubiera sido incompatible con su teoría de la narración (...) la autora se deja entrever continuamente en sus escritos (y en su obra pictórica), viene al encuentro del lector con pinceladas autobiográficas, quebranta las barreras entre lo personal y lo ficticio (...) La actitud autobiográfica de la autora se manifiesta en la puesta en escena de un proceso de construcción identitaria, de una identidad narrativa que se configura de forma dinámica en la interrelación con el lugar y con los interlocutores; un proceso en el que las historias personales se entrelazan con las historias de los demás. Esta actitud autobiográfica ofrece, al mismo tiempo, una teoría de la narración, y una visión del yo, del mundo y del lenguaje, aspectos en los que se aglutina el legado de la escritora”. (Calvi, María Vittoria: “Poética del lugar y actitud autobiográfica en Carmen Martín Gaité”, en Teruel, José y Valcárcel, Carmen (eds.): *Un lugar llamado Carmen Martín Gaité*, Madrid, Ediciones Siruela, 2014, pág. 136). “Martín Gaité no ha escrito una autobiografía propiamente dicha, en el sentido de construcción coherente, retrospectiva: el único texto respetuoso del género es ‘Bosquejo autobiográfico’; pero su producción entera presenta un autobiografismo difuso. Parte de la experiencia personal para enhebrar sus reflexiones sobre el mundo, la historia y la escritura literaria, convierte su figura en un tejido de textos, su personalidad en una multiplicidad de imágenes y de fragmentos diseminados. En las obras más abiertamente autobiográficas, como *El cuarto de atrás*, desestabiliza el paradigma del género, inscribiendo la autobiografía en el marco de la novela fantástica. También practica la modalidad autobiográfica del diario, basada en una rememoración de menor distancia, a menudo en formas híbridas que mezclan el día a día y la retrospección”. (Calvi, María Vittoria: “Introducción” a Martín Gaité, Carmen: *El libro de la fiebre*, Madrid, Cátedra, 2007, pág. 50). Calvi recuerda que Elide Pittarello y Liliانا Soto Fernández han estudiado *El cuarto de atrás* como ejemplo de autobiografía ficticia. Sin embargo, José Teruel considera que “más que hablar de sí misma, ella habla del mundo que le rodea”. (Astorga, Antonio: “Martín Gaité: ‘Hoy quiero escribir raro’”, en *ABC*, 7 de julio de 2010). Por su parte, Elide Pittarello asegura que Martín Gaité no exhibe su vida, pero tampoco la oculta. (“Artesanías autógrafas de Carmen Martín Gaité”, en *Journal of Interdisciplinary Literary Studies*, V, núm.1, 1993, págs. 101-118). Giovanna Fiordaliso explica que “la autora ha escrito solo fragmentos de su propia vida, pero ha ido depositando algo personal en toda su obra”. (“*El libro de la fiebre* y los *Cuadernos de todo* de Carmen Martín Gaité: escritura, literatura, vida”, en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, *Carmen Martín Gaité. Nuevas perspectivas*, núm. 52, enero-junio 2014, pág. 10). Juan Senís Fernández, entre otros investigadores, también ha estudiado los aspectos autobiográficos en la producción de la autora: “Márgenes de la autobiografía en la obra de Carmen Martín Gaité”, en Fernández, Celia y Hermosilla, M.ª Ángeles: *Autobiografía en España, un balance. Actas del Congreso Internacional celebrado en la Facultad de Filosofía y Letras de Córdoba del 25 al 27 de octubre de 2001*, Madrid, Visor, 2004, págs. 623-632.

⁵⁴² Para Ester Bautista Botello, que ha estudiado la influencia de la pintura en su producción literaria, “la lectura de la obra de Carmen Martín Gaité brinda un caudal de sugerencias, citas, influencias y deudas que conduce a otros textos. Algunas de estas resonancias literarias se relacionan con escritores como Primo Levi o Natalia Ginzburg, por ejemplo. Otros vínculos establecidos surgen con pintores como Hopper

propios sueños, lecturas, conversaciones, su pasión por el teatro, elementos todos ellos que se retroalimentan.

En una entrevista la autora reconoce la cercanía entre su vida y su literatura. Esto demuestra que en Martín Gaité vida y ficción se funden, se influyen mutuamente y retroalimentan, reflejo de su percepción de las escasas fronteras entre ambas. De hecho, explica que no le gusta hablar de lo que no ha experimentado, ya sea vivido, soñado o visto. Y comenta que suele estar cerca de lo que cuenta, incluso, en obras como “El pastel del diablo” y *Caperucita en Manhattan*, que considera pura ficción.

—Para vivir, a veces, se echa mano de la fantasía. ¿Lo hace usted a menudo, como los niños?

—Lo que algunos llaman crecer es detenerse. Pactar con la realidad es estancarse.

Pero nadie puede tacharme de infantil (...) Quiero decir que a lo que tú llamas crecer

o Vermeer, quienes forman parte del museo imaginario de Martín Gaité (...) puede recorrerse a través de sus novelas ya que recurre a pinturas específicas que ‘ilustran’ fragmentos narrativos. En *Nubosidad variable*, el argumento principal que consiste en irse de casa como una manera de romper con las ataduras familiares y sociales se refuerza con el cuadro de Remedios Varo titulado *Rompiendo el círculo vicioso* (...) En *La reina de las nieves* Martín Gaité utiliza *Caminante sobre un mar de niebla* de Gaspar Friedrich de manera similar a *Persistencia de la memoria* en *Nubosidad variable*. En este caso, Casilda Iriarte, personaje de la ficción, escribe *Ensayos sobre el vértigo* cuya portada tiene una reproducción del cuadro de Friedrich. A diferencia de *Nubosidad variable*, no hay un capítulo con el mismo título del cuadro, pero el personaje de espaldas representado en la pintura se convierte en personaje de la novela y también se ve en los dibujos de Leonardo. *La reina de las nieves* contiene elementos románticos (...) Tanto Leonardo como Casilda comparten afinidades literarias así como también tienen las mismas opiniones en cuanto al trabajo realizado por el pintor alemán Friedrich (...) En su narrativa, la escritora crea personajes que de una manera u otra se relacionan con la pintura y la escritura (...) En *Lo raro es vivir*, *La reina de las Nieves* e *Irse de casa*, Martín Gaité crea un personaje pintor, o bien, un escritor con deseos de ser pintor”. También destaca que la autora ha relacionado la pintura con la literatura en dos etapas: la primera, en sus artículos sobre Dalí, Murillo, Montaner, Tuset y Hopper; en la segunda, evoca con palabras el cuadro de este último “Habitación de hotel” en su poema “Todo es un cuento roto en Nueva York”, y en la novela de los años noventa, “la interrelación entre pintura y literatura se convierte en un elemento constante”, como la letra-dibujo mediante la que la niña de *Caperucita en Manhattan* aprende a leer, el dibujo-cuento elaborado por la niña de *Irse de casa*, o la maestra de Historia del arte de *Lo raro es vivir* que lograba pintar “con la boca más que con los pinceles”. Además, recuerda el momento en el que la protagonista de *El cuarto de atrás* piensa “en los interiores de Vermeer de Delft, así como algunas escenas de *La reina de las Nieves* que recuerdan por los sonidos y colores que evocan a la pintura de Friedrich. (Bautista Botello, Ester: “El punto de vista literario y visual: Hopper y Martín Gaité”, en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, *Carmen Martín Gaité. Nuevas perspectivas*, núm. 52, enero-junio 2014, págs. 70-79). Otros estudios sobre estos aspectos son: Bautista Botello, Ester: “El dibujo y el collage en la narrativa de Martín Gaité”, en *Siglos XX y XXI. Memoria del I Congreso Internacional de Literatura y Cultura Española Contemporáneas*, La Plata, del 3 de octubre de 2008, Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 2008; y Bautista Botello, Ester: “Collages and Narrative in Carmen Martín Gaité”, en Wood, Jennifer & Womack, Marian (eds.): *Beyond the back room (electronic resource): new perspectives on Carmen Martín Gaité*, Oxford, New York, Peter Lang, 2011, págs. 11-34. Suzanne LaLonde también alude a la existencia de referencias a cuadros como “La Mona Lisa”, “Las Meninas” y “La persistencia de la memoria” en los textos de Mariana y Sofía. (“Una perspectiva psicoanalítica de *Nubosidad variable* de Carmen Martín Gaité”, en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, *Carmen Martín Gaité. Nuevas perspectivas*, núm. 45, 2010).

yo lo llamo madurar. Y esto, para mí, es que si cuando abres el saco encuentras que solo hay pipas, pues a vender pipas y a sacarle a eso un poquito de gusto. Y si en algún momento me ha tocado jugar con un dos de espadas, pues las he sabido afilar. Solo se vive una vez, y el mejor homenaje que podemos hacer a los que nos van faltando es tener ese hilo de la memoria perenne. No quiero olvidar nada; ni tampoco convertir ese recuerdo en antorcha de dolor perpetuo.

—¿Se trata de lograr un equilibrio que le permita salir a flote?

—Yo tengo esa capacidad. Me parece que las mujeres lo hacemos mejor que los hombres. Y las mujeres españolas, de las que se ha dicho tanto que son dependientes, mejor que otras. Por ejemplo, yo he podido comprobar que las americanas que he conocido y pertenecen a un mundo similar al mío, mujeres supuestamente independientes, pues no pueden dar un paso sin el abogado, el psiquiatra, el marido, el dentista. Son mujeres ortopédicas. Y aquí, una sale a flote.

—Y a lograrlo, ¿le ayuda la escritura?

—En mi caso, la vida y la literatura no tienen unas fronteras tan separadas como para otros colegas (...).—La ficción, inventar por completo una historia, ¿no le interesa?

—*El pastel del diablo* o *Caperucita en Manhattan* son pura ficción. Pero siempre estoy cerca de lo que cuento. No me gusta hablar de lo que no he vivido, soñado o visto. Y todo eso está casi siempre mezclado. Aunque es cierto que mi vida y mi literatura se mezclan de manera especial, no he puesto una muralla entre mí y los demás.

—¿Diría que escribir le permite poner en orden los acontecimientos de su propia vida y, al mismo tiempo, esa fabulación a que los somete le permite tomar una distancia, alejarse?

—Está bien visto. Es así. La escritura es como un puente que te acerca al río, pero sin mojarte.⁵⁴³

La autora interioriza las vivencias de su vida y de las ajenas, tras lo cual las transforma y convierte en material narrativo para sus obras literarias. Así, pone en práctica una de sus ideas sobre la labor del escritor.

Lo que sí tengo es bastante capacidad para convertir en algo personal vivencias que no debieran pertenecerme a mí, no porque me meta en las vidas de los demás, que no me meto, sino porque las cosas que veo o que oigo me van dando —como decía antes del lenguaje—, me van dando un poso que enriquece también mis propias experiencias. Luego todo eso, cuando por una serie de circunstancias te quedas más solo, es una

⁵⁴³ Alameda, Soledad: "Carmen Martín Gaité. Entre biombos" (entrevista), en *El País Semanal*, 14 de junio de 1992, págs. 54-55. (Citada por Martín Gaité, Carmen: *Traer a cuento*, edición de Julián Moreiro y coordinación de Amparo Medina-Bocos y Esperanza Ortega, León, Edilesa (Junta de Castilla y León), Colección Vuelapluma, 2002, pág. 160). En la cita la autora alude también al proceso de escritura, cuya primera fase es la ordenación del material que está en la memoria y se refiere al concepto de la escritura.

ventaja, porque puedes compartir mucho las alegrías de tus amigos y las cosas que ocurren alrededor. Cuando a una persona a la que yo quiero le pasa algo bueno o termina algo que está haciendo me llevo una alegría grande. Y en cuanto a lo que está pasando alrededor, las cosas que te interesan, participo intensamente cuando tienen interés.⁵⁴⁴

Junto a su capacidad para interiorizar y convertir en material narrativo las vivencias de otras personas, que enriquecen sus propias experiencias, su afición por las conversaciones o diálogos con los demás y su aptitud de ponerse en su piel se reflejan en sus obras literarias, en concreto, en sus personajes ficticios. En una entrevista, la autora explica que construye sus personajes con numerosos materiales pertenecientes a su memoria –lo vivido, soñado, visto, leído, hablado; lo propio y lo ajeno–, pero eso no significa que su propia persona esté presente en las obras literarias.⁵⁴⁵

Si, además de eso, es aficionada a escuchar las conversaciones ajenas; a meterse y de alguna manera vivir en la piel de lo que dice o le pasa a la gente...

Ahí está; por eso luego leen mis libros y encuentran personajes con garra. Porque a veces los lectores me dicen cosas como las siguientes (me lo han preguntado hasta la saciedad después de leer *Nubosidad variable*, por ejemplo): “¿Pero usted con quién se siente más identificada, con Sofía o con tal?”. ¡Pero si esas son ellas, no yo! Hasta que no he logrado que esas dos señoras fueran dos personas de carne y hueso para mí, no he dado por concluido mi trabajo; por eso he tardado tanto en creérmelas, por eso no me pregunte usted que quién soy yo, porque yo no soy ninguna de esas. Ellas son ellas, aparte de que estén construidas con muchísimos materiales a través del

⁵⁴⁴ Cantavella, Juan: “CARMEN MARTÍN GAITE: contemplar la vida con una pluma en la mano”, en *Semblanzas entrevistas: Carmen Martín Gaité, Narciso Yepes, Manuel Gutiérrez Mellado*, Madrid, PPC, 1995, pág. 52. En la cita se alude al constante fluir de la narración, y a la mezcla de lo propio y lo ajeno en la memoria, del que el escritor selecciona para convertirlo en material narrativo.

⁵⁴⁵ Para Emma Martinell Gifre, “la visión del personaje, la del narrador, la de la autora –en los textos en los que es ella la que relata–, y también la de los personajes que parecen un trasunto de la autora –como la Eulalia de *Retahílas*, como las dos protagonistas de *Nubosidad variable*–, juegan un importante papel en los textos de Carmen Martín Gaité. En primer lugar, la descripción de las diferentes visiones forma parte de la trama; hay muchas ocasiones en las que el lector ve a través de sus ojos, y ve lo que estos ojos miran, y lo ve desde esta perspectiva precisa. En segundo lugar, la descripción de la visión de un personaje es una estrategia del autor para configurar su personalidad sin hacerlo a través de la voz narradora ni a través de la misma voz del personaje de ficción”. (Martinell Gifre, Emma: “La visión”, en Martín Gaité, Carmen: *Hilo a la cometa. La visión, la memoria y el sueño* (Antología), edición de Emma Martinell Gifre, Madrid, Espasa Calpe, 1995, págs. 31-32).

lenguaje, de recuerdos que uno ha visto, etcétera... Pero el resultado es que ellas son ellas.⁵⁴⁶

Precisamente, para Martín Gaité, esa es la magia de escribir, el hecho de convertir las vivencias personales o ajenas en otras, mediante un proceso de transformación literaria. Esta es la base de la novela. En ese sentido, destaca que su novela más inventada es *La Reina de las Nieves*, mientras que *El cuarto de atrás* es la única autobiográfica, en alusión a las intervenciones personales de la protagonista⁵⁴⁷ en la conversación con el hombre de negro.

Entonces, la novela se apoya en lo personal, a lo que añade después elementos de muy diversa procedencia.

Esa es la magia de escribir, que conviertes las cosas transformándolas en otras, porque si no, todo serían libros de memorias. En este mundo no habría novela. Por ejemplo, *La Reina de las Nieves* es la novela más novela que yo he escrito, porque es la más inventada, es decir, que a cualquiera que la lea podrán sonarle cosas de una persona que tiene no sé qué problema o no sé qué, pero toda esa historia tan complicada que he montado ahí, gustará o no gustará, peor esa historia es una novela, que ahora normalmente novelas así de apasionadas y con mucho invento no se escriben tantas. Entonces, yo creo que es una novela, que no es decir solo impresiones personales, como en *El cuarto de atrás*, que es mi única novela autobiográfica. No autobiográfica porque aparece un hombre de negro muy disparatado y muy absurdo y que yo no lo conocía y ahí hay también mucha magia, pero bueno, lo que yo cuento a ese hombre es todo personal.⁵⁴⁸

⁵⁴⁶ Cantavella, Juan: "CARMEN MARTÍN GAITE: contemplar la vida con una pluma en la mano", en *Semblanzas entrevistas: Carmen Martín Gaité, Narciso Yepes, Manuel Gutiérrez Mellado*, Madrid, PPC, 1995, págs. 52-53.

⁵⁴⁷ Mercedes Carbayo-Abengózar considera la protagonista de *El cuarto de atrás* es el "álter ego de la escritora", que "explora los fantasmas de un pasado donde primaban los silencios y la escasez tanto de alimentos como de literatura, y en donde las mujeres vivían sujetas al Código Civil de 1889 y recluidas en casa para que así fuera más fácil el control sobre ellas". (*Buscando un lugar entre mujeres: buceo en la España de Carmen Martín Gaité*, Málaga, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga, 1998, pág. 34). Citada por Mercedes Carbayo-Abengózar: "Carmen Martín Gaité y la cultura popular", en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, *Carmen Martín Gaité. Nuevas perspectivas*, núm. 52, enero-junio 2014, pág. 148. Por su parte, María del Mar Mañas Martínez cree que "la protagonista de *El cuarto de atrás*, C, es una especie de alter ego de Carmen Martín Gaité en su edad madura y Águeda podría ser su alter ego soñado en la edad joven porque vive en una época más libre que la que le tocó vivir a ella a esa misma edad" y analiza las semejanzas entre este personaje y C. de *El cuarto de atrás*. ("Tirando del hilo en *Lo raro es vivir*: metáforas, mentiras y maternidad(es)", en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, *Carmen Martín Gaité. Nuevas perspectivas*, núm. 52, enero-junio 2014, págs. 81-82).

⁵⁴⁸ Cantavella, Juan: "CARMEN MARTÍN GAITE: contemplar la vida con una pluma en la mano", en *Semblanzas entrevistas: Carmen Martín Gaité, Narciso Yepes, Manuel Gutiérrez Mellado*, Madrid, PPC, 1995, págs. 53-54.

Aunque su única novela autobiográfica es *El cuarto de atrás*, en todas sus obras literarias están presentes sus vivencias, sus memorias. “Si me pusiera a escribir mis memorias tal vez tendría que ser un poco morbosa, pues prefiero alejarme de ellas. Además, ya las voy soltando, poco a poco, en *El cuarto de atrás*, en *Fragmentos de interior*, en todos mis libros en realidad, envueltas en literatura. Así envejezco, pero no me oxido. La memoria me sirve para escribir el presente, porque amo la vida. Cuando me abandonen las ganas de escribir, ya puedes ir preparando mi necrológica”.⁵⁴⁹

A excepción de *El cuarto de atrás*, el resto de sus novelas no son autobiográficas. En cualquier caso, la autora asegura que su persona no está presente en su obra, tal como mantiene en su teoría literaria.

En todas las demás he hecho una elaboración de cosas que unas las sé, otras las he oído por ahí, pero casi siempre mi propia persona está ausente. Ninguna de las personas que salen en la novela *Entre visillos* soy yo, ni era mi familia así; lo que pasa es que después yo crío unos personajes con una serie de elementos y es lo que creo que debe hacer un novelista: inventar personajes; o no los inventa, porque a veces es que los ha conocido, pero nunca será tan parecido a lo que yo he visto para que se pueda reconocer. En general le echo mucha imaginación. Hombre, algo distinto es cuando escribo libros de fantasía, como pueden ser los cuentos que han salido últimamente; que me decías antes, ‘no has vuelto a escribir cuentos’: cuentos realistas, no; pero cuentos de esos otros, sí; he escrito tres.⁵⁵⁰

Los sueños y aspiraciones infantiles y juveniles de Carmen Martín Gaité, impulsados por la influencia del cine, y su procedencia provinciana están también presentes, como material narrativo, en sus obras literarias, que proyecta, por ejemplo, en la niña protagonista de *Caperucita en Manhattan*.

⁵⁴⁹ Respecto a la memoria, imprescindible para escribir, la autora asegura: “tengo buena memoria y me acuerdo muy bien de las cosas de las que ya no se acuerda nadie (...) dinamita pura”. (Berasátegui, Blanca: “Es preferible equivocarse a callar”, en *La Razón*, 24 de julio de 2000, págs. 28-29. Es la reproducción de la entrevista de *El Cultural* del 21 de marzo de 1999).

⁵⁵⁰ Cantavella, Juan: “CARMEN MARTÍN GAITE: contemplar la vida con una pluma en la mano”, en *Semblanzas entrevistas: Carmen Martín Gaité, Narciso Yepes, Manuel Gutiérrez Mellado*, Madrid, PPC, 1995, pág. 54. Probablemente se refiere a los relatos infantiles encargados por la editorial Lumen “El pastel del diablo” y “El castillo de las tres murallas”, y la novela *Caperucita en Manhattan*, que ella considera “mi pequeña historia fantástica”, citado así en Martín Gaité, Carmen: “Inyecciones de infancia (Diario 16. Libros, 19 de diciembre de 1991)”, en *Tirando del hilo (artículos 1949-2000)*, Madrid, Ediciones Siruela, 2006, pág. 466.

Las películas en blanco y negro de los años cuarenta, así como todas las menciones a un país próspero, moderno e idealizado por su lejanía, alimentaban en la niña provinciana que yo fui un afán de escapatoria hacia la isla de Manhattan, que luego he proyectado en mi protagonista de ficción Sara Allen, aunque a ella la isla de sus sueños solo la separara un puente: el puente de Brooklyn.⁵⁵¹

El sueño infantil de “perderme por entre los rascacielos de Nueva York y ver de cerca la Estatua de la Libertad”⁵⁵² de la autora se hace realidad en abril de 1979 durante su primera visita a la ciudad estadounidense, a la que llegó “con una mezcla de incredulidad e ilusión”,⁵⁵³ una experiencia que convierte en material narrativo en su obra *Caperucita en Manhattan*, lo que refleja la influencia de la vida en la literatura, en la creación literaria.

Fue mi amigo Phillip Silver quien me acompañó y sirvió de guía en mis primeras excursiones ansiosas e insaciables por una geografía urbana tan llena de incentivos y contrastes. También venía conmigo en el barco que nos acercó a la efigie de la gran señora de piedra aislada en su isleta y empuñando una antorcha: el símbolo de la libertad. Ya sé que todos los turistas del mundo tienen esta visita por obligatoria, y eran múltiples los “clic” de las cámaras fotográficas que la retrataban incansablemente mientras la miraba yo. Tal vez todos piensen que a ellos los miró de un modo particular, no sé, a mí desde luego sí, una mirada que te deja sin palabras de tantas cosas como te remueve, de tantas sugerencias y metáforas como provoca. Nunca había mirado tan de cerca la Estatua de la Libertad, se convertía en algo distinto de una estatua. Y fue un sentimiento tan fuerte que se escondió; y solamente años más tarde, al escribir el libro del que vamos a hablar hoy aquí, salió de su escondite aquella sensación de la estatua hecha carne, idea que desarrollé cuando Sara Allen y miss Lunatic entran en el café de las patinadoras.⁵⁵⁴

El encuentro de miradas entre la Estatua de la Libertad y la escritora, durante el primero de sus viajes a Nueva York para participar en congresos literarios en distintas universidades, es uno de los ejemplos de cómo la autora

⁵⁵¹ Martín Gaité, Carmen: “La libertad como símbolo”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 138.

⁵⁵² *Ibidem*.

⁵⁵³ *Ibidem*.

⁵⁵⁴ *Ibidem*, págs. 138–139. Las últimas palabras reflejan cómo la literatura extrae de la memoria, incluso, sentimientos y recuerdos, que después el escritor convierte en ficción. Esta escena de la conversación entre Sara y miss Lunatic en el café de las patinadoras se encuentra en la parte de este epígrafe dedicada a la dosificación de la información.

transforma en ficción sus propias vivencias y recuerdos. En la novela, además, se reflejan la aventura, la sorpresa, la emoción y la geografía de Nueva York, que conoció en sus viajes. Y, por supuesto, la mirada de su niñez, en la que ya soñaba con dicha ciudad, como cuenta la propia autora. Precisaba el lector lee la historia a través de los ojos de su protagonista infantil, Sara Allen.

Y querría recalcar algo muy importante para el entendimiento de *Caperucita en Manhattan* y su estilo: dentro de ese “ser humano”, la que estaba asomada a mis ojos era la niña de Salamanca, más que la profesora que venía a dar conferencias por estos pagos sobre la generación del 98. En ninguna de estas estancias en universidades americanas, Virginia, Chicago, Vassar, dejé de volar a Nueva York, que era y sigue siendo mi centro, la ciudad que mejor conozco y por la que más me he aventurado. Se me habrán quedado algunos museos sin visitar, o espectáculos sin ver, pero la calle la domino, tanto por la superficie como por su canales subterráneos, y esa es otra de las cosas que contribuyeron a darme muchas de las sorpresas que luego, transformadas, he reflejado en el libro.⁵⁵⁵

Dos anécdotas de su vida relacionadas con Nueva York –“las dos llevan una gran carga de literatura”⁵⁵⁶ quedarán plasmadas y convertidas en material narrativo en *Caperucita en Manhattan*. La primera tuvo lugar durante su infancia, en Salamanca, y alude a una canción que cantaba Merceditas Llofriú, uno de los componentes femeninos de una compañía de teatro infantil:

Soñé que era una artista singular
que estaba trabajando en Nueva York,
soñé que me aplaudían sin cesar
con Mickey, con la Betty y con Charlot.
Soñé que en un palacio de cristal
un negrito tocaba el saxofón,
soñé que me aplaudían a rabiar
pero yo me escapé bailando un fox.⁵⁵⁷

⁵⁵⁵ *Ibidem*, pág. 139.

⁵⁵⁶ *Ibidem*, pág. 140.

⁵⁵⁷ *Ibidem*.

Ya en Nueva York, durante su primera visita, la autora rememora este momento y esta canción de su infancia, al entrar en un club nocturno que le recordaba el “palacio de cristal” citado en la tonadilla.

La primera vez que vine aquí, les volvía locos a mis amigos cantándoles esa canción, de pura risa que me daba estar yo misma en Nueva York y que en el congreso de Yale me hubieran aplaudido. Pero la guinda vino una noche en que Manolo Ulacia, el nieto de Manuel Altolaguirre, me invitó a un club nocturno que se llamaba Ice Palace, donde todas las escaleras y paredes eran de espejo. Y me quedé en trance, porque pensé que realmente había entrado en el palacio de cristal, donde no un negrito sino varios tocaban el saxofón.⁵⁵⁸

El otro episodio de la vida de la autora, en este caso, vivido en Nueva York, una anécdota relacionada con los bomberos, se manifiesta en la construcción del personaje de miss Lunatic, de *Caperucita en Manhattan*. Otra influencia relacionada con la ciudad estadounidense es su afición por la pintura de Edward Hopper,⁵⁵⁹ pintor a quien admira la autora, lo que refleja las influencias culturales y la mezcla de vida y literatura en su creación.

La otra anécdota tiene más importancia con relación al libro que vamos a comentar, ya que fue el germen de una característica de miss Lunatic: la de apagar fuegos. Era el día primero del año de 1981, creo, la noche anterior había estado en una fiesta, me desperté temprano y salí a mirar Nueva York en plan *Sunday early morning*, con ojos de Hopper. Las tiendas estaban cerradas como es natural y las calles casi desiertas. Me paré a esperar el autobús en la Quinta Avenida, con la idea de dar un paseo hacia el Village. Tardaba en venir un poco, y me quedé mirando la fachada de unos grandes almacenes que había enfrente, me parece que era la Bonwitt and Teller, cubierta casi enteramente por una corona de falso acebo con lazo rojo y sembrada de bombillas, tan enorme que llamaba la atención. Cuando estaba a punto de llegar el autobús, vi que la parte baja de la corona había empezado a arder, tal vez a causa de algún cortocircuito y que en pocos minutos las llamas se propagaban rápidamente. Cuando subí al

⁵⁵⁸ *Ibidem*.

⁵⁵⁹ Juan Senís Fernández escribe sobre los pintores Hopper y Vermeer, que, a su juicio, pintaban mundos cuyos personajes suelen sufrir incomunicación y su relación con el espacio (extrañamiento o complicidad, respectivamente), al igual que les ocurre con frecuencia a los personajes de Martín Gaité. (Senís Fernández, Juan: “Amistades de ida y vuelta a través del texto”, en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, núm. 8, 1998),

autobús, se lo advertí al conductor, el cual, ante mi sorpresa, inmediatamente cogió un teléfono que llevaba y llamó a los bomberos.⁵⁶⁰

Prosigue el desenlace de esta anécdota de la vida de la escritora, que se convertirá en material narrativo, en concreto, en una de las características del personaje miss Lunatic:

“Bueno”, pensé, “yo esto no me lo pierdo.” Y me bajé del autobús para ver si era posible que la eficacia tan decantada de los bomberos de Nueva York funcionara también un primero de año. Así fue, llegaron de inmediato y se pusieron a la tarea de extinguir el fuego, que gracias a mi oportuno aviso no alcanzó proporciones desmesuradas. Aquella noche, cenando con Eduardo Subirats, me preguntó qué había hecho aquella mañana, y yo le dije: “He estado apagando un fuego en la Quinta Avenida.” “Tú siempre tan surrealista”, me dijo. Cuando inventé a miss Lunatic y me la imaginé montada en un coche de bomberos, era consciente como pocas veces de estar aprovechándome del gozo de aquella sensación del primero de año.⁵⁶¹

Esta anécdota de la vida de la autora se convierte en material narrativo en la novela, en la descripción inicial de miss Lunatic y su presentación al lector: “Era muy amiga de los bomberos. A veces, aunque era perfectamente ilegal, se la había visto montada con ellos en el veloz coche reluciente y rojo, a cuyo paso todos los demás se apartan. Lo que más le gustaba era que la dejaran ir tirando del cordón de la campana niquelada. Al son de aquel tintineo, las mejillas apergaminadas de miss Lunatic se coloreaban de emoción y alegría bajo el ala de su gran sombrero”.⁵⁶² Sara, la protagonista infantil de la novela, se siente también atraída por el extintor de incendios.⁵⁶³

Precisamente, en sus viajes a Nueva York, la autora recoge en *collages* sus experiencias en la ciudad neoyorquina, en un cuaderno en el que plasmó fragmentos de lo que ella consideraba “aquel `cuento roto´ que era Manhattan para mí”,⁵⁶⁴ expresión que alude a su ritmo vertiginoso, lo que imposibilitaba

⁵⁶⁰ Martín Gaité, Carmen: “La libertad como símbolo”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 141.

⁵⁶¹ *Ibidem*.

⁵⁶² Martín Gaité, Carmen: *Caperucita en Manhattan*, Madrid, Ediciones Siruela, 1990, pág. 88.

⁵⁶³ *Ibidem*, pág. 173.

⁵⁶⁴ Martín Gaité, Carmen: “La libertad como símbolo”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 142.

convertir en palabras esa vida. Finalmente, decidió convertirlo en literatura, en un poema cuyo título incluye ese calificativo, lo que demuestra la influencia de la vida en la literatura, en la creación literaria. En este poema, de “corte narrativo”, se encuentra ya el germen de *Caperucita en Manhattan*.

Con este título “Todo es un cuento roto en Nueva York”, me atreví, por fin, a convertir en literatura alguna de aquellas sensaciones de extravío y velocidad que la ciudad provocaba en mi retina. Se trata de un poema del año 83, si mal no recuerdo, que publiqué en Hiperión. Comoquiera que en esta composición, de corte bastante narrativo,⁵⁶⁵ existen ya gérmenes del caldo de cultivo en que floreció *Caperucita en Manhattan*.⁵⁶⁶

Como ella misma explica, en el poema “Todo es un cuento roto en Nueva York”, inspirado en sus vivencias en la ciudad neoyorquina, se halla el germen de la novela *Caperucita en Manhattan*, lo que refleja la interrelación entre vida y literatura, de manera que el material narrativo también influye en las nuevas creaciones literarias, lo que evidencia el carácter circular del proceso de constante retroalimentación entre ambas y en su propia literatura. En las siguientes estrofas se vislumbra ya el personaje de miss Lunatic, de la novela, que de día callejea por la ciudad, con un carrito, como una mendiga.

Buscadla por Manhattan
entre las escombreras de chatarra,
los coches de bomberos,
los anuncios, los locos, los cubos de basura,
las vitrinas lujosas y las paredes rotas,
entre los resplandores de gris y de amarillo,
que no la encontraréis,
que se escabullirá
arrojada al montón de manchas movedizas,
jugando al escondite, transformándose,
camuflada en el humo que sube a la calzada
desde las vísceras de la ciudad
por fauces entreabiertas

⁵⁶⁵ Es un ejemplo del hibridismo o la mezcla de géneros literarios en su producción.

⁵⁶⁶ Martín Gaité, Carmen: “La libertad como símbolo”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 142.

igual que tapaderas de la olla del infierno.⁵⁶⁷

La alusión a los bomberos y a la Quinta Avenida coincide con la anécdota vivida por la propia autora en Nueva York, en la que alertó de un incendio en el escaparate de unos grandes almacenes. Este poema también describe la ciudad, la “geografía narrativa”, a la que alude la propia escritora y que inspiró *Caperucita en Manhattan*, historia cuyos detalles y personajes ya se hallan en este poema en fase germinal, en concreto, miss Lunatic.

Tal vez habéis creído atisbarla un instante
 en la calle catorce con la quinta avenida,
 (...) se habrá desvanecido la ilusión de su imagen
 y no quedará rastro
 de la silueta vaga, fugaz y discutible
 que llevabais soñada en la retina
 porque acaso la visteis en un film.

Tal vez se ha disfrazado
 de esa vieja señora con la gorra calada,
 zamarra de piel vuelta
 y pantalones dentro de las botas (...) ⁵⁶⁸

La mención al metro neoyorquino o la descripción de la ciudad a su paso están basadas en las experiencias vividas por la propia escritora durante sus visitas a Nueva York, mientras que el tono misterioso y sugerente recuerda ya a los personajes y la historia de *Caperucita en Manhattan*, así como el color rojo del paraguas que revolotea entre la lluvia y el viento.

Caminará indolente y abstraída
 sin despertar sospechas
 cuando emerja a la calle
 en el desmadre de Columbus Circle
 y el viento le dé la vuelta a su paraguas rojo,
 lo arranque de sus manos afiladas
 y se lo lleve haciendo remolinos

⁵⁶⁷ *Ibidem.*

⁵⁶⁸ *Ibidem*, pág. 143.

(...) seguirán un instante
el rumbo presuroso y giratorio
de aquella mancha roja (...)

Nadie vuelve la cara
para indagar a quién
le ha arrebatado el viento ese paraguas,
pero aunque la volvieran,
la señora del *subway* ya no está.⁵⁶⁹

El carácter fragmentario de la ciudad de Nueva York, al menos, desde el punto de vista literario, se manifiesta en una de las estrofas de este poema, que le da título, en la que continúa la descripción de las calles y de la vida neoyorquinas y del misterioso personaje al que sigue el lector.

Todo es un cuento roto en Nueva York
donde ninguna trama se ha de tener por cierta
recitado de forma intermitente
entre guiños de flash
en el gran escenario giratorio
al que afluyen en mezcla simultánea
la basura y el oro,
gente que tira y gente que recoge.
Pero si continuáis en vuestro empeño
de perseguirle el rastro a un espejismo,
a una silueta vaga, fugaz y discutible
que llevabais soñada en la retina
tal vez porque la visteis en un film,
yo puedo revelaros una pista.
¿Por qué no entrar un rato en el Museo Whitney?⁵⁷⁰

Las referencias a las aficiones de la escritora, como el cine y el pintor estadounidense Edward Hopper, cuyas obras principales se encuentran en el Whitney Museum of American Art, son constantes en su producción literaria, lo que evidencia las influencias culturales y de su propia vida en su creación.

⁵⁶⁹ *Ibidem*, págs. 143-144.

⁵⁷⁰ *Ibidem*, pág. 145.

Cansada de rodar,
de soñar apariencias,
de debatirse en vano
ensayando posturas de defensa o de ataque,
de convertirse en otra,
esa mujer perdida por Manhattan
se ha escondido en un cuadro de Edward Hopper,⁵⁷¹
se ha sentado en la cama de una pensión anónima
y ya no espera nada.⁵⁷²

El poema “Todo es un cuento en Nueva York” se termina con la descripción de la escena de la mujer sentada en un hotel, imagen que coincide con el cuadro de Edward Hopper titulado *Habitación de hotel* (1931, Museo Thyssen-Bornemisza), del que aprecia incluso la luz característica del pintor, obra a la que la propia escritora dedicó una conferencia,⁵⁷³ publicada en 1997. Este dato demuestra la retroalimentación entre sus distintas facetas creadoras.

Sin abrir tan siquiera la maleta,
acaba de quitarse los zapatos,
y se ha quedado sola entre cuatro paredes,
condenada a aguantar a palo seco
esa luz de la tarde ya en declive,
que se filtra en la estancia
veteada de brillos engañosos,
con los brazos caídos y la mirada estática,
clavada eternamente de cara a una ventana

⁵⁷¹ Con acierto, Iñaki Torre Fica asegura que “la elección del pintor Edward Hopper no es, como nada de todo lo que escribe Carmen Martín Gaité, fruto de la casualidad. Ya lo cita en su ensayo ‘Los incentivos de la ventana’ [*Desde la ventana*], y uno de sus cuadros, ‘Habitación en Nueva York’, adorna la cubierta de su novela *Fragmentos de interior* [Barcelona, Destino, 1976]”. El autor estudia la presencia de la ventana y el espejo, la mujer ventanera, en la poesía de Martín Gaité. Asegura que en el poema “Todo es un cuento roto en Nueva York” la calle es un recinto liberador para el individuo, catártica, y que la presencia final de la mujer en un espacio interior hace pensar en una nueva mujer ventanera, cuyo destino es “aprender a habitar la soledad, en beneficio de una imagen de sí misma cada vez más despojada de tópicos, míticos y falsos espejos”. (Torre Fica, Iñaki: “*La mujer ventanera* en la poesía de Carmen Martín Gaité”, en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, núm. 19, 2001, última fecha de revisión 15 de junio de 2009) El autor también comenta que la portada del libro *Desde la ventana* (Madrid, Austral, 1992) no es inocente ni gratuita; en ella aparece el cuadro de Dalí *Figura en la ventana* “que es contemplado por el lector a través de un espejo. Vemos cómo lo tres símiles ventana-espejo-cuadro se reúnen armoniosamente en esa otra ventana o marco que es la portada de un libro”. Precisamente la conferencia de la autora sobre el cuadro “Habitación en Nueva York”, de Edward Hopper, está publicada en: Martín Gaité, Carmen: *El punto de vista*, Madrid, Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, 1997.

⁵⁷² Martín Gaité, Carmen: “La libertad como símbolo”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 146.

⁵⁷³ Martín Gaité, Carmen: *El punto de vista*, Madrid, Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, 1997.

que de tan bien pintada parece de verdad.⁵⁷⁴

La propia autora señala que en este poema se vislumbra ya el personaje de miss Lunatic, de *Caperucita en Manhattan*. “¿No se adivina ya en esta mujer casi inexistente, fugaz como los sueños, en mutación continua de apariencia y edad, un esbozo de miss Lunatic? Yo creo que sí, aunque entonces, naturalmente, no lo supiera, porque nunca sabemos lo que está por venir”.⁵⁷⁵ La transformación del personaje a la que alude la autora aparece en “Todo es un cuento en Nueva York” también en esta estrofa, en la se insinúa su transformación de una anciana a una joven, al igual que ocurre en la novela.

Buscadla entre la gente que hace cola en el cine,
o al borde la acera a la caza de un taxi,
o en algún “ladies room” donde pudo meterse
entre un tarantuleo de cucarachas rubias
a limpiar sus lentillas.

Puede haberse mudado en esa chica
de caderas potentes y paso un poco raro,
a quien de pronto un guardia la cogió de un brazo,
se la lleva a tirones y ella se le recuesta
con los ojos nublados por la droga
y dice que no ha sido,
que ella no sabe nada de ese bolso que buscan
que la dejen ir, *please*,
y lloriquea
y no puede ni andar
y se agolpa la gente (...)⁵⁷⁶

⁵⁷⁴ Martín Gaité, Carmen: “La libertad como símbolo”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 146. Para Susanne Niemöller, este poema es “la representación desgarradora de la soledad total y la derrota definitiva de una mujer que al final de su vida llena de sueños rotos se halla en un ‘callejón sin salida’” y “no es solamente una crítica feroz de la sociedad moderna con sus ciudades anónimas y su despreocupación por los demás, sino también una revisión de los sueños románticos y juveniles de los *Poemas de primera juventud*”. Además, destaca de la voz poética el “fuerte compromiso social para con los demás y en especial con las mujeres”. De sus primeros poemas resalta “la voz de una joven provinciana, romántica y soñadora cuyos sueños de amor y felicidad se han roto y se siente encerrada en un mundo cuyas reglas ya no puede ni quiere aceptar”. (“*Después de todo. Poesía a rachas*. La obra poética de Carmen Martín Gaité”, en Redondo Goicoechea, Alicia (ed.): *Carmen Martín Gaité*, Madrid, Ediciones del Orto, 2004, págs. 73 y 77-78).

⁵⁷⁵ Martín Gaité, Carmen: “La libertad como símbolo”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 146.

⁵⁷⁶ *Ibíd.*, págs. 144-145.

El metro, las calles y el ambiente de Nueva York, presentes en este poema, se encuentran muy bien reflejados en la novela *Caperucita en Manhattan*: “Entraban arremolinadas con los demás, pasaban aquellos barrotes giratorios en forma de cruz que solo cedían metiendo por una ranura las dos fichas doradas que la señora Allen acababa de comprar después de hacer un rato de cola delante de la ventanilla. Detrás de la ventanilla, resguardado por cristales gordos se veía a un hombre de color chocolate que despachaba las fichas doradas como un muñeco mecánico y las despedía por un cauce ovalado de metal. A veces, cuando necesitaba contestar a algo que le preguntaba el cliente, hablaba acercándose a los labios una especie de flexo con magnetófono en la punta que parecía un hongo escuálido como los que venían dibujados en los cuentos de enanos y de brujas.⁵⁷⁷ La señora Allen soltaba unos instantes a Sara de la mano para recoger las fichas y el cambio”.⁵⁷⁸ Junto al metro, las calles de Nueva York y su ambiente están perfectamente retratadas y son reconocibles para el lector.

Había mucha gente que iba hablando sola en el metro de Nueva York. Unos entre dientes, otros más altos y algunos incluso echando discursos como si fueran curas. Estos últimos solían llevar las ropas en desorden y el pelo alborotado, pero, aunque decían de vez en cuando, con un tono altisonante, “hermanos” o “ciudadanos”, sus palabras se estrellaban contra una muralla de silencio y de indiferencia. Nadie los miraba.⁵⁷⁹

Las propias lecturas de Martín Gaité, incluso, durante su infancia, como las obras de Elena Fortún sobre su célebre personaje infantil Celia, se convierten en material narrativo en su producción literaria, mezcladas con datos de su propia vida, como en sus novelas *El cuarto de atrás* y *Entre visillos*, en la primera, en la descripción de un local donde se escuchaba música jazz y que relacionó con el famoso Cúnigan, del que hablaban por la radio,⁵⁸⁰ y en la segunda, en la vida cotidiana de los años previos a la Guerra Civil española.

⁵⁷⁷ Este comentario sobre los cuentos hace pensar en la mirada infantil de la protagonista.

⁵⁷⁸ Martín Gaité, Carmen: *Caperucita en Manhattan*, Madrid, Ediciones Siruela, 1990, págs. 48-49.

⁵⁷⁹ *Ibidem*, pág. 50.

⁵⁸⁰ Martín Gaité, Carmen: “Arrojo y descalabros en la lógica infantil”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág.100.

Quien quiera entender cómo eran los usos y costumbres de la burguesía en los años anteriores a la guerra civil, tendrá que acudir como testimonio de primera mano a las aventuras de esta niña rebelde, que siempre se aburría con las visitas, las monjas y las compañeras del colegio, que habrían de convertirse con los años en las señoritas bienpensantes de *Entre visillos*.⁵⁸¹

Las influencias literarias, procedentes de sus lecturas, se manifiestan también en sus obras de ficción, como reconoce la misma autora, por ejemplo, en su novela *Ritmo lento*.⁵⁸² “Algunos autores han comparado esta novela con la escrita en 1903 por Unamuno y que se titulaba: *Amor y pedagogía*. Para mí está mucho más influida por *La conciencia de Zeno*, de Italo Svevo, que había leído apasionadamente por aquellos años”.⁵⁸³

Una de las influencias culturales más importantes es su ascendencia gallega. Esta no solo se refleja en la localización de algunas obras literarias de Martín Gaité, en la propia historia, con la rememoración de sueños e instantes vividos, sino también en otros aspectos, como el carácter de la mujer gallega, la oposición entre ciencia y sentimiento, tema habitual en su obra, la mezcla entre lo real y lo irreal, el misterio y la magia, o la cultura gallega, en el sentido amplio del término.

Cuando posteriormente, en mis ensayos sobre literatura femenina (*Desde la ventana*), repasé las novelas de Rosalía de Castro, me di cuenta de que en *La hija del mar* hay un claro precedente de esta niña desenvuelta que guía al amigo mayor. Y esta concomitancia nos viene a Rosalía y a mí por vía del matriarcado latente en Galicia, porque yo *La hija del mar* no la había leído antes de escribir *Las ataduras* ni *El pastel del diablo*. Fausto, un muchacho del pueblo marinero donde se desarrolla la acción, sube con Esperanza, la hija del mar, al Peñón de la Cruz. Ella le había dicho antes: “Tú sabrás el camino. Tú me guiarás”, pero se invierten los papeles y ella se hace dueña de la aventura y de la situación, convirtiéndose en Virgilio de su atribulado compañero.⁵⁸⁴

⁵⁸¹ *Ibidem*, pág.101. Este comentario constata el carácter testimonial de *Entre visillos*.

⁵⁸² Martín Gaité, Carmen: “Reflexiones sobre mi obra”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 252.

⁵⁸³ *Ibidem*.

⁵⁸⁴ Martín Gaité, Carmen: “Galicia en mi literatura”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 130.

Esta cita alude a los personajes femeninos creados por la autora, como Sorpresa, en *El pastel del diablo*, o Alina, en *Las ataduras*, soñadoras, que inventan historias y se suben a riscos, en compañía de amigos mayores que ellas, a los que guían. Se trata de una reminiscencia de la cultura y de la mujer gallega, ya que estas características se hallan también en la obra de Rosalía de Castro titulada *La hija del mar*, que la autora no había leído aún antes de escribir ambas.

Subió la primera, y dándole la mano le guiaba por las resbaladizas rocas, como pudiera hacerlo el más práctico guerrero al escalar las murallas de una ciudad situada... Era para él más difícil y violenta aquella loca excursión que para su ágil compañera, en quien no se notaba ni fatiga ni molestia alguna. Cogido de la mano de su intrépida guía, jadeante y trepando trabajosamente por las hendiduras del enorme peñasco, parecía el náufrago empeñado en acercarse a la orilla y Esperanza la maga salvadora, la sílfide misteriosa que le conduce a sus ignorados retiros.⁵⁸⁵

En la novela *Retahílas* su protagonista rememora el ascenso a las alturas que vivió durante su infancia, lo que recuerda a uno de los instantes infantiles de la autora en Galicia, en una aldea, situada en la naturaleza, esencia de la juventud y de la libertad, y frecuente decorado de sus sueños.

En verano íbamos puntualmente a veranear durante dos o tres meses al pueblo de San Lorenzo de Piñor, a cinco kilómetros de Orense. Es una aldea en la montaña, donde también mi madre había pasado los veranos de su infancia y donde mi abuelo Javier había mandado construir una casa muy bonita con jardín y huerta, junto al camino. No tenía luz eléctrica ni agua corriente, pero a nosotros nos encantaba estar allí. En ese mismo pueblo veraneaban también los hijos de mi tío Vicente. Las temporadas pasadas allí fueron definitivas para mi vinculación con Galicia, que siempre he considerado como mi segunda patria. Aprendí el dialecto de la región y muchas canciones populares, me volví indómita y poco melindrosa, trepé a los árboles y a las peñas, robé fruta, me monté en carros de heno de ruedas chirriantes y tirados por bueyes, me hice amiga de los niños de la aldea, asistí a procesiones y romerías y –ya un poco mayor– allí aprendí a bailar, tuve mis primeros escarceos amorosos y escribí mis primeros versos. San Lorenzo de Piñor –donde no he vuelto hace muchos años, porque la casa luego se vendió– significa para mí la esencia misma de la juventud y de la libertad, allí están mis raíces y su paisaje abrupto y montaraz decora con frecuencia

⁵⁸⁵ *Ibidem*, págs. 130-131.

mis sueños. En este pueblo he situado algunas de mis narraciones como *Las ataduras* o *Retahílas*.⁵⁸⁶

Aunque la influencia gallega suele estar presente en su producción literaria, “creo que es sin duda *La Reina de las Nieves* mi novela más impregnada del alma y paisaje de Galicia, y sobre todo de esa sensación que me invade cuando vuelvo por allí de que no siempre dos y dos tienen por qué ser cuatro. Si me pusiera a elegir para ustedes trozos donde se respira, con el olor del mar, la poesía de lo misterioso y terrible, ese *miedo `d’unha cousa que vive e que non se ve*’⁵⁸⁷ tendríamos que leer la novela entera. Pero cerraré con un pasaje del final. Leonardo Villalba ha vuelto a la tierra de sus mayores, después de mucho tiempo y de darle muchas vueltas a una idea que le atrae pero le produce vértigo. Al bajar del tren, cree percibir al fondo del andén a una persona a la que no contaba con ver ni conoce de nada, pero que de pronto está seguro de que ha venido a esperarle. Avanza despacio hacia ella.”⁵⁸⁸

A intervalos la perdía de vista... Y cuando reaparecía al fondo –como asomando entre los pliegues de una cortina descorrida a medias– aquella figura inmóvil, envuelta en abrigo gris perla con las solapas alzadas, respiraba con alivio y controlaba el ritmo de su marcha diciéndose unas veces: “Ojalá sea Casilda Iriarte esa mujer de gris que veo allí”, y otras muchas, en cambio: “Es ella, no cabe duda, no puede ser más que ella.”⁵⁸⁹

A continuación, Leonardo Villalba sigue caminando con la mirada hacia abajo, sumido en sus reflexiones, mientras se acerca al lugar donde cree haber visto a Casilda Iriarte. Incluso, le preguntará a la propietaria de un Kiosco, que negará haberla visto. Este hecho produce extrañeza y confusión en él.

Pero lo sorprendente es que cuando llegó por fin junto al puesto de periódicos y alzó los ojos, que traía fijos en su propio avanzar a paso de tortuga, Casilda Iriarte ya no estaba allí. Se detuvo desconcertado, dejó la maleta en el suelo, paseó la mirada inquieta en torno suyo y, por primera vez después de muchos años, experimentó un ansia olvidada. No era la angustia de saberse vigilado o perseguido ni la de sentirse

⁵⁸⁶ Martín Gaité, Carmen: “Galicia en mi literatura”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 135; y “Bosquejo autobiográfico”, en *Agua pasada*, Barcelona, Anagrama, 1993, págs. 13-14.

⁵⁸⁷ Martín Gaité, Carmen: “Galicia en mi literatura”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 133. Esta afirmación de Rosalía de Castro alude a las escasas fronteras entre lo real y lo irreal.

⁵⁸⁸ *Ibidem*, pág. 135.

⁵⁸⁹ *Ibidem*, pág. 136.

atrapado por compañías vampíricas, sino la de haber perdido algo precioso e insustituible que se ha evaporado sin avisar, como la abuela, suero en vena para seguir viviendo. Era notar que le han cerrado a uno la llave de paso.⁵⁹⁰

Antes de creer ver a Casilda Iriarte en la estación, Leonardo había intuido que ella vendría a esperarlo, es decir, tiene una corazonada, un elemento de la trama habitual en su producción narrativa, influencia del alma gallega. “El tema de las ‘corazonadas’ aparece en otros lugares. Por ejemplo, en esta misma novela, al principio, Mauricio dice estar esperando a Leonardo. Y la abuela de *Retahílas*, cuando llega su nieta, aunque no ha avisado ni suele ir nunca allí, la estaba esperando. (Tal vez haya más ejemplos).”⁵⁹¹

Aparte de las corazonadas, las premoniciones y las apariciones misteriosas, lo misterioso y mágico, presentes en sus obras literarias, son, también según la autora, reminiscencias de su ascendencia gallega, como en el ejemplo anterior. Además, “advierto a los que no hayan leído *La Reina de las Nieves* que la tierra era Galicia. A pesar de que en la novela se ha evitado deliberadamente cualquier localización geográfica, quien conozca los acantilados de algunas costas gallegas no tendrá dificultad alguna en situar por allí cerca La Quinta Blanca y el faro de que tanto se habla”.⁵⁹²

Junto a las localizaciones que recuerdan a Galicia, otro de los lugares vitales de la autora presentes en su producción literaria, como material narrativo, es Salamanca y, en concreto, la casa familiar situada en el número 3 de la plaza de los Bandos, donde nació y vivió con sus padres y su hermana Ana hasta que trasladaron a su padre a Madrid en 1950.⁵⁹³

De la casa de la plaza de los Bandos, en cuyo piso de abajo tenía mi padre instaladas sus oficinas, y que recientemente han derribado, tengo un recuerdo tan claro que parece que aún la estoy viendo. La he descrito en mi cuento ‘La chica de abajo’ y

⁵⁹⁰ *Ibidem*.

⁵⁹¹ *Ibidem*, pág. 135.

⁵⁹² Martín Gaité, Carmen: “Brechas en la costumbre”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 357.

⁵⁹³ Martín Gaité, Carmen: “Bosquejo autobiográfico”, en *Agua pasada*, Barcelona, Anagrama, 1993, pág. 12.

también en mi novela *El cuarto de atrás*, así como la placita provinciana y silenciosa a la cual daban los balcones de la parte delantera y donde tanto jugué con los niños de la vecindad. Entonces había pocos coches en Salamanca y no resultaba nada peligroso jugar en la calle ni patinar, ni montar en bicicleta, lo cual contribuía a fomentar en los niños esa tendencia suya hacia la expansión y la libertad que hoy la vida en las grandes ciudades aborta y dificulta.⁵⁹⁴

Martín Gaité describe, al hombre de negro, su casa salmantina en la novela *El cuarto de atrás*, donde también habla del cuarto de juegos que da nombre a dicha obra.

–Bueno –corto–, ya que parece tan seguro de haberlo registrado todo, acláreme una duda, ¿le he hablado ya del cuarto de atrás?

–No, supongo que sería un cuarto de su casa y que estaría en la parte de atrás, como su propio nombre indica.

–Sí. Mi casa de Salamanca tenía dos pasillos paralelos, el de delante y el de atrás, que se comunicaban por otro pequeñito y oscuro, en ese no había cuartos, lo llamábamos el trazo de la hache. Las habitaciones del primer pasillo daban a la Plaza de los Bandos, las del otro, a un patio abierto donde estaban los lavaderos de la casa, y eran la cocina, la carbonera, el cuarto de las criadas, el baño y el cuarto de atrás. Era muy grande y en él reinaban el desorden y la libertad, se permitía cantar a voz en cuello, cambiar de sitio los muebles, saltar encima de un sofá desvencijado y con los muelles rotos al que llamábamos el pobre sofá, tumbarse en la alfombra, marcharla de tinta, era un reino donde nada estaba prohibido. Hasta la guerra, habíamos estudiado y jugado allí totalmente a nuestras anchas, había holgura de sobra. Pero aquella holgura no nos la había discutido nadie ni estaba sometida a unas leyes determinadas de aprovechamiento: el cuarto era nuestro y se acabó.

–¿Y con la guerra cambiaron las cosas?

–Sí, hay como una línea divisoria, que empezó a marcarse en el año treinta y seis, entre la infancia y el crecimiento. La amortización del cuarto de atrás y su progresiva transformación en despensa fue uno de los primeros cambios que se produjeron en la parte de acá de aquella raya.⁵⁹⁵

El cuarto de atrás que la autora compartía con su hermana, en la casa de Salamanca, está también presente en el cuento titulado “La chica de abajo”,

⁵⁹⁴ *Ibidem*.

⁵⁹⁵ Martín Gaité, Carmen: *Traer a cuento*, edición de Julián Moreiro y coordinación de Amparo Medina-Bocos y Esperanza Ortega, León, Edilesa (Junta de Castilla y León), Colección Vuelapluma, 2002, págs. 85-86.

en el que dos niñas, vecinas y amigas, comparten sus cuentos y sueños, como hicieran Martín Gaité y su amiga del instituto Sofía Bermejo.

Desde que venían las otras niñas, Paca subía más tarde, y eso cuando subía, porque algunas veces no se acordaban de llamarla. Jugaban en el cuarto de atrás, que tenía un sofá verde, un encerado, dos armarios de libros y muchas repisas con muñecos y chucherías. También salían por los pasillos. La casa tenía tres pasillos, dos paralelos y uno más corto que los unía, formando los tres como una *hache*. Al de delante iban solo alguna vez a esconderse detrás del arca, pisando callandito; pero casi nunca valía, porque por allí estaban las habitaciones de los mayores y no se podía hacer ruido. Aquel pasillo estaba separado de los otros por una cortina de terciopelo con borlas. Alrededor de las nueve venían a buscar a las primas y a las niñas del segundo. La criada les ponía los abrigos y les atusaba el pelo. Cecilia salía con ellas y entraban en el saloncito a despedirse de los papás. Paca se quedaba sola detrás de la cortina, mirando el resplandor rojizo que salía por la puerta entornada.⁵⁹⁶

No solo el cuarto de atrás y la casa de Salamanca donde vivió la autora durante su infancia están presentes, transformados en material narrativo, en el cuento “La chica de abajo”, sino también la Plaza de los Bandos, espacios todos ellos vividos por sus personajes, como Paca, la hija de la portera.

Era una pequeña plaza provinciana con sus bocacalles en las esquinas y sus fuentes en el medio, como miles de pequeñas plazas que el hombre gordo había visto. No se fijó en que tenía algunas cosas distintas; por ejemplo, un desnivel grande que hacía el asfalto contra los jardincillos del centro. Allí, los días de lluvia, se formaba un pequeño estanque donde venían los niños, a la salida del colegio, y se demoraban metiendo sus botas en el agua y esperando a ver cuál de ellos le calaba la suela primero. Tampoco se fijó en la descarnadura de la fachada del rincón que tenía exactamente la forma de una cabeza de gato, ni en las bolas doradas que remataban las altas verjas de casa de don Adrián, uno que se aislaba de todos de tan rico que era, y en su jardín particular entraban las gigantillas a bailar para él solo las fiestas de septiembre. Ni en el quiosco naranja, cerrado todavía a aquellas horas, con un cartel encima que ponía “La Fama”, donde vendían pelotitas de goma, cariocas y tebeos, ni en el poste de la dirección prohibida, torcido y apedreado por los chiquillos.⁵⁹⁷

⁵⁹⁶ *Ibídem*, pág. 34. En este pasaje se menciona una cortina, que sirve a Paca para mirar sin ser vista, como las ventanas. Y también se alude al cuarto de atrás con un sofá verde y a que los pasillos se unían en forma de hache, como en la casa de Salamanca de la autora, en su niñez, aunque otros aspectos están cambiados. La escritora describe esta casa en *El cuarto de atrás*.

⁵⁹⁷ *Ibídem*, pág. 37.

La referencia a la Plaza de los Bandos, de Salamanca, se encuentra ya en *El libro de la fiebre*, su primera incursión en la narrativa y que, como se ha contado en esta investigación, quedó inédita y sin completar debido a la opinión de Rafael Sánchez Ferlosio. En esta obra convierte en literatura su convalecencia por la enfermedad del tifus. Con acierto, Maria Vittoria Calvi considera que esta secuencia “anticipa fragmentos del cuento ‘La chica de abajo’ y de la novela *El cuarto de atrás*. Al estar la protagonista en la cama, “la estrechez del ángulo visual está compensada por la claridad del recuerdo”.⁵⁹⁸

Mi habitación es grande y tiene un balcón a la plaza de los Bandos. Es una plaza provinciana con jardines y una fuente de piedra en medio. Desde la cama no las veo, peor la sé, sé dónde está cada cosa, de dónde viene cada ruido. Todo el día tengo abierto el balcón. Mi habitación está en una rinconada de la plaza, haciendo esquina con la pared de la casa frontera, que tiene un gran mirador. Un trozo de él, es casi todo lo que veo a través del balcón. Luego mucho más lejos un tejado con su chimenea negra de tubo y la cúpula redonda de las Agustinas. Todo lo demás es el cielo con los altos pájaros de primavera que se persiguen chillando cuando empieza a atardecer. A estos no sé si los veo o no, a lo mejor solo veo sus sombras, a lo mejor solo les oigo. No es posible que haya tantos como yo veo pasar. Llenan la tarde y llenan mi casa.⁵⁹⁹

Los frecuentes viajes familiares de Salamanca a Madrid, durante su infancia, donde se alojaban en un piso de su tía-abuela Carmen, situado en la calle Mayor, número 14, están también presentes en su obra, transformados en material narrativo.⁶⁰⁰ “La impresión que estos viajes a Madrid producían a mi ánimo de niña provinciana y ansiosa de más amplios horizontes, está en parte

⁵⁹⁸ Calvi, Maria Vittoria: “Introducción” a Martín Gaité, Carmen: *El libro de la fiebre*, Madrid, Cátedra, 2007, pág. 30.

⁵⁹⁹ Martín Gaité, Carmen: *El libro de la fiebre*, edición de Maria Vittoria Calvi, Madrid, Cátedra, 2007, pág. 147.

⁶⁰⁰ En este sentido, Joan Lipman Brown asegura, respecto a *El cuarto de atrás*, que no se trata de una obra dedicada a relatar memorias, sino de la transformación de estas en recuerdos novelados. (Brown, Joan Lipman: “Carmen Martín Gaité: Reaffirming the Pact between Reader and Writer”, en Brown, Joan Lipman (ed.): *Women Writers in Contemporary Spain. Exiles in the Homeland*, Newark, University of Delaware Press, 1991, págs. 84-85). Por su parte, Robert C. Spires asegura que la memoria le sirve a la narradora para producir más discurso. (Spires, Robert C.: *Beyond de Metafictional Mode*, Lexington (Kentucky), The University Press of Kentucky, 1984, págs. 1-16). Ambos citados por Guiral Steen, Maria Sergia: “El tejeteteje de Carmen Martín Gaité en *El cuarto de atrás*”, en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, núm. 29, 2005). Para Guiral Steen, “ninguno de los dos especifica cómo se logra evocar el recuerdo en forma concreta”. Y asegura que Martín Gaité lo logra a través del uso de palabras clave (distancia, castillo, frío y miedo, coche...) que aluden a vivencias personales, como “frío y miedo”, alusivas a la muerte del tío Joaquín por sus ideas políticas.

recogida en mi novela *El cuarto de atrás*.⁶⁰¹ En esta obra se hallan transformados en material narrativo numerosos episodios o vivencias vitales de la autora, así como de los años de la guerra y de la dictadura franquista. De la época de la guerra civil y sus consecuencias familiares, vivida en Salamanca, así como de los años posteriores, en los que estudia el bachillerato, existen también referencias, como material narrativo, en esta novela y, en general, en su producción literaria. “A un hermano de mi madre, Joaquín Gaité –discípulo y amigo de don Miguel de Unamuno–, lo fusilaron en agosto de 1936 por tener el carnet del partido socialista. De mi tío Joaquín, profesor de geografía, y de la influencia que tuvo en mi infancia he hablado también en *El cuarto de atrás*”.⁶⁰²

Su época de estudiante en el Instituto femenino de Salamanca, “un caserón destartado y frío, cuyo ambiente he descrito en mi novela *Entre visillos*”,⁶⁰³ está también presente en *El cuarto de atrás*, en especial, el episodio en el que conoce a Sofía Bermejo, quien le aficionó a escribir diario, con quien empezó una novela y con quien inventó la isla de Bergai.⁶⁰⁴

–Y ese cuaderno, ¿de dónde lo ha sacado? –pregunta.

Señalo al cajón, sin decir nada. Si viene a cuento, se lo enseñaré luego, si no, lo mismo da.

–¿Habla ahí de Robinson Crusoe?

–Sí, y también de la isla de Bergai.

¿Bergai? Nunca he oído ese nombre.

–No me extraña, no viene en los mapas.

A Bergai se llegaba por el aire. Bastaba con mirar a la ventana, invocar el lugar con los ojos cerrados y se producía la levitación. “Siempre que notes que no te quieren mucho –me dijo mi amiga–, o que no entiendes algo, te vienes a Bergai. Yo te estaré esperando allí”. Era un nombre secreto, nunca se lo había dicho a nadie, pero ella ya se ha muerto. Aunque ahora me acuerdo de que está dando vueltas conmigo por el aire, nos hemos escapado por la ventana del Instituto, me da un poco de miedo.

–Es un nombre raro –dice el hombre–, parece un anagrama.

–Es un apócope de los dos apellidos, el de una amiga y el mío, estaba de moda entonces la contracción de nombres y apellidos para titular lo que fuera, es un estilo

⁶⁰¹ Martín Gaité, Carmen: “Bosquejo autobiográfico”, en *Agua pasada*, Barcelona, Anagrama, 1993, pág. 14.

⁶⁰² *Ibidem*, pág. 15.

⁶⁰³ *Ibidem*.

⁶⁰⁴ *Ibidem*, págs. 15-16.

que se ha perdido casi por completo, en provincias era muy típico: Moga, Doyes, Simu, Quemi...

—¿También eran islas?

—No, eran tiendas y cafés que abrieron por entonces en Salamanca, locales modernos (...)

—Bergai —digo— se inventó partiendo siempre de la escasez, como todas las fantasías, como todos los amores que merezcan el nombre de tales.⁶⁰⁵

La autora continúa hablando con el hombre de negro sobre la isla de Bergai y, en concreto, sobre su amiga, Sofía Bermejo, quien la introdujo en el mundo de la literatura, su refugio.

—Háblame de Bergai, —dice.

—Bueno, es volver al tema de los refugios. Antes me preguntó usted a qué edad empecé a refugiarme, ¿se acuerda?

—Sí, me acuerdo.

—Pues Bergai fue mi primer refugio. Pero lo inventé con una amiga, así que tendría que hablarle primero de esa amiga.

Me quedo callada, qué difícil es contar todo esto sin hablar del prodigio principal, de que ella, después de muerta, sigue volando conmigo de la mano, es un poco espeluznante. Oigo soplar, a mis espaldas, el viento furioso, la ropa tendida se debe de estar desgarrando, planeamos por encima de esta terraza, ella lleva un camisón de fantasma y se ríe, me da miedo mirar para atrás. Me pongo a hablar sin orden ni concierto.

—Ella me inició en la literatura de evasión, necesitaba evadirse más que yo, porque lo pasaba peor, era más desvalida, pero también más sobria y más valiente, afrontaba la escasez, por ejemplo, la cuestión de carecer de juguetes no la afectaba en absoluto, se reía de eso, porque tenía conflictos reales, ¿entiende?, no de pacotilla como los míos, dijo que las riquezas se las puede uno inventar como hizo Robinson, nos pusimos a escribir juntas una novela, Esmeralda despreciaba la riqueza y se escapaba de su casa en una noche de tormenta...

—¿Se llamaba Esmeralda su amiga?

—No, la protagonista de la novela. Pero se lo estoy contando muy mal, la novela fue posterior a Bergai, me pierdo...⁶⁰⁶

⁶⁰⁵ Martín Gaité, Carmen: *Traer a cuento*, edición de Julián Moreiro y coordinación de Amparo Medina-Bocos y Esperanza Ortega, León, Edilesa (Junta de Castilla y León), Colección Vuelapluma, 2002, págs. 81-82.

⁶⁰⁶ *Ibidem*, pág. 83. La concepción de la literatura como refugio y evasión quizá tenga su precedente en este episodio de primera juventud.

La autora “admiraba sin límites”⁶⁰⁷ a su amiga Sofía durante la época del instituto, “por dos cosas mucho más insólitas: porque sus padres estaban en la cárcel y porque hacía diario. Lo del diario era algo que podía imitarse, y además ella misma me animó a que la imitara, pero lo otro ni en lo más escondido de mi corazón me atrevía a envidiárselo, por muy novelesco que resultara, porque me parecía que nos podía castigar Dios. A un tío me lo habían fusilado y mi padre ni nos había mandado a colegios de monjas ni quiso tener alojados alemanes en casa, siempre nos estaban advirtiéndolo que en la calle no habláramos de nada y mi madre contaba algunas veces el miedo que le daba por la noche despertarse y oír un camión que frenaba bruscamente delante de casa...”⁶⁰⁸

–Bueno, mi amiga empezó a venir algunas veces a estudiar conmigo a casa, pero jugar, solo habíamos jugado al monta y cabe con las otras niñas en el patio del Instituto. Una tarde, al salir de clase, le hablé de la vajilla y le pedí que viniera conmigo a verla, ella iba callada, mirando de frente, con las manos en los bolsillos y yo me sentía un poco a disgusto porque no hallaba eco ninguno al entusiasmo con que ese la describía, estará esperando a verla pensé, pero cuando llegamos delante del escaparate y se la señalé con el dedo, siguió igual, ni decía nada ni yo me atrevía a preguntarle, me había entrado vergüenza. Después de un rato de estar allí parada, dijo: “Bueno, vamos, ¿no?, que hace mucho frío” y echamos a andar hacia la Plaza Mayor. Fue cuando me empezó a hablar de Robinson Crusoe, me dijo que a ella los juguetes comprados la aburrían, que prefería jugar de otra manera. “¿De qué manera?”. “Inventando; cuando todo se pone en contra de uno, lo mejor es inventar, como hizo Robinson”.⁶⁰⁹

En *El cuarto de atrás* se refleja la influencia de Sofía en la vida y en la creación literaria de Martín Gaité, ya que juntas inventaron la isla de Bergai, el primer refugio literario para la autora, así como una novela interpretada por otra niña, Esmeralda. Además, junto a su compañera de instituto, descubre la historia de Robinson Crusoe, cuya lectura hacen algunos de los personajes literarios de su narrativa, por ejemplo, la niña Sara Allen, de *Caperucita en Manhattan*. “Yo no había leído todavía el libro, me había parecido un poco

⁶⁰⁷ *Ibidem*, pág. 88.

⁶⁰⁸ *Ibidem*, pág. 88.

⁶⁰⁹ *Ibidem*, pág. 89.

aburrido las veces que lo empecé, a lo de la isla no había llegado, ella, en cambio, se lo sabía de memoria, nos pusimos a dar vueltas a la Plaza Mayor, me estuvo contando con muchos detalles cómo se las había arreglado Robinson para sacar partido de su mala suerte, todo lo que había inventado para resistir. `Sí, es muy bonito –dije yo–, pero nosotras ¿qué?, nosotras no tenemos una isla donde inventar cosas´. Y entonces dijo ella: `Pero podemos inventar la isla entre las dos, si quieres´. Me pareció una idea luminosa y así fundamos Bergai; esa misma noche, cuando nos separamos, ya le habíamos puesto el nombre, aunque quedaban muchos detalles”.⁶¹⁰

Pero se había hecho tardísimo, ella nunca tenía prisa porque no la podía reñir nadie, yo en cambio tenía miedo de que me riñeran. “Si te riñen, te vas a Bergai –dijo ella– ya existe. Es para eso, para refugiarse”. Y luego dijo también que existiría siempre, hasta después de que nos muriéramos, y que nadie nos podía quitar nunca aquel refugio porque era secreto. Fue la primera vez en mi vida que una riña de mis padres no me afectó, estábamos cenando y yo seguía imperturbable, les miraba como desde otro sitio, ¿entiende?

–Claro, desde la isla. Aprendió usted a aislarse.

–Eso mismo. Al día siguiente, inauguramos las anotaciones de Bergai, cada una en nuestro diario, con dibujos y planos; esos cuadernos los teníamos muy escondidos, solo nos los enseñábamos una a otra. Y la isla de Bergai se fue perfilando como una tierra marginal, existía mucho más que las cosas que veíamos de verdad, tenía la fuerza y la consistencia de los sueños. Ya no volví a disgustarme por los juguetes que se me rompían y siempre que me negaban algún permiso o me reprendían por algo, me iba a Bergai, incluso soportaba sin molestia el olor a vinagre que iba tomando el cuarto de atrás, todo podía convertirse en otra cosa, dependía de la imaginación. Mi amiga me lo había enseñado, me había descubierto el placer de la evasión solitaria, esa capacidad de invención que nos hace sentirnos a salvo de la muerte.

El hombre me mira con ojos emocionados. Afuera sigue silbando el viento.

–¡Qué historia tan bonita! –dice. ¿Y qué fue de los diarios de Bergai?

–Los guardé algún tiempo en el baúl de hojalata; luego supongo que los quemaría.

–¿No le da pena?

–Sí, siempre se idealiza lo que se pierde, pero puede que ahora me defraudasen. Por otra parte, si no se perdiera nada, la literatura no tendría razón de ser. ¿No cree?

–Claro, lo importante es saber contar la historia de lo que se ha perdido (...) ⁶¹¹

⁶¹⁰ *Ibidem*, pág. 89.

⁶¹¹ *Ibidem*, págs. 89-90. En esta cita están presentes muchos aspectos de la teoría literaria de la autora: las escasas fronteras entre la literatura o el sueño, y la realidad; el carácter de realidad que tiene lo

La amistad entre la autora y Sofía Bermejo, una niña del instituto de clase social más modesta que ella, también está presente, transformada en material narrativo, en el cuento “La chica de abajo”. La transformación se refleja en el hecho de que solo coinciden ciertos aspectos de dicha amistad de la vida real de Martín Gaité, mientras que han variado otros; de hecho, algunas características de los personajes reales se intercambian, en su transposición a la ficción. Por ejemplo, Sofía y Paca comparten su pertenencia a una clase social baja y su afición por los juegos inventados; sin embargo, Paca admira a su amiga de clase más elevada –esa admiración la sentía la propia escritora por Sofía Bermejo–. Además, las dotes literarias de Paca no destacan en el relato, afición que sí tenía Sofía, quien introdujo a la autora en la literatura.

Las nuevas amiguitas de Cecilia venían muchas tardes a merendar y ella iba otras veces a su casa. Siempre estaban proponiendo juegos pero no inventaban ninguno. A las cuatro esquinas, a las casas, al escondite, al parchís. Los jugaban por turno, luego se aburrían y preguntaban: “Ahora, ¿qué hacemos?” Otras veces hablaban de los niños que le gustaban a cada una, y que, en general, los habían conocido en los veraneos. Un juego hacían que era escribir varios oficios y profesiones de hombre en una tira larga de papel y enrollarla a ver lo que sacaba cada niña tirando un poquito de la punta. A unas les salía marino; a otras, ingeniero, y con el que les salía, con aquel se iban a casar. Paca, cuando estaba, nunca quería jugar a este juego.⁶¹²

En el relato se cuenta la amistad entre dos niñas, Paca, la hija de la portera, y Cecilia, hija de una familia de la burguesía, y la posterior ruptura de dicha relación por la mudanza de esta última. Las diferencias entre las clases sociales,⁶¹³ tema que preocupaba a la autora y que está muy presente en este

literario y lo onírico; el placer de la evasión solitaria a través de la literatura; el carácter inmortal y perenne de lo literario; la escritura o invención; la concepción de la literatura como refugio y evasión; y la importancia de contar bien o el arte de narrar. Además, las dos niñas escriben en su diario, con dibujos y planos, lo que recuerda a los dibujos que hacía Sara Allen en *Caperucita en Manhattan*, así como la importancia del plano en la historia y el hecho de que la niña quiere conquistar la libertad en una isla, la isla de Manhattan. El hecho de que Sofía y Martín Gaité escriban cada una en su diario recuerda, en cierta manera, la forma en la que está escrita y contada la historia de *Nubosidad variable*. Y, por último, el diario es una forma de escritura que está presente en otros personajes femeninos de su producción.

⁶¹² *Ibídem*, pág. 33.

⁶¹³ Con acierto Andrés Cáceres Milnes comenta que la diferencia entre las dos niñas de “La chica de abajo” está “representada simbólicamente en los nombres, el aspecto físico y la personalidad”. Cecilia es “el tipo perfecto de las heroínas infantiles de la escritora –sueña con hadas y otros seres fantásticos, sabe contar cuentos (...) tiene el poder del lenguaje, lo que le permite ser ídolo para Paca (...) la edad les permite tener conciencia de que pertenecen a clases sociales distintas”. Cáceres Milnes estudia los cuentos de la autora según estos aspectos: crítica a la sociedad española de posguerra, crítica de la

cuento, parece ser el desencadenante del distanciamiento de ambas, por la influencia de los padres de Cecilia, a diferencia del ambiente familiar y el carácter de los padres de Martín Gaité.

Un día la mamá de Cecilia le dijo, por la noche, a su marido:

—La niña me preocupa, Eduardo. Ya va a hacer once años y está en estado salvaje. Dentro de muy poco será una señorita, una mujer. Y ya ves, no le divierte otra cosa que estar todo el día ahí metida con la chica de la portera. Es algo atroz. Bien está que suba alguna vez, pero fíjate qué amistad para Cecilia, las cosas que aprenderá.

—Mujer, a mí me parece una chica buena —dijo con los ojos cerrados—. Ya ves cómo la cuidó cuando tuvo el tifus.

La madre de Cecilia se incorporó:

—Pero, Eduardo; parece mentira que seas tan inconsciente. ¡Qué tiene que ver una cosa con otra! Las cosas con medida. Hasta ahora me ha venido dando igual también a mí. Pero Cecilia tiene once años, date cuenta. No pretenderás que cuando se ponga de largo vaya a los bailes con Paca la de abajo.

—Sí, sí, claro. Pues nada, como tú quieras. Que vengan otras niñas a jugar con ella. Las de tu prima, las del médico que vive en el segundo...

—Yo a esos señores no los conozco.

—Yo conozco al padre. Yo se lo diré.

A lo primero Cecilia no quería. Sus primas eran tontas y con las niñas del médico no tenía confianza. Ni unas ni otras entendían de nada. No sabía jugar con ellas. Se lo dijo a su madre llorando.

—Bueno, hija, bueno. Subirá Paca también. No te apures.⁶¹⁴

Pese al rechazo inicial de Cecilia a jugar solo con sus primas y las hijas del médico, Paca, “la chica de abajo”, poco a poco se va dando cuenta de las diferencias sociales.

burguesía urbana, alienación de la clase trabajadora, la mujer de la sociedad española de posguerra (clase burguesa y clase trabajadora) y marginación en la propia tierra natal. Respecto a la temática general, en los cuentos de la autora se encuentran la incomunicación, la mezcla de realidad y fantasía, la evocación, el sueño, la búsqueda de identidad, la libertad, la mujer, las ataduras, etc. (“Carmen Martín Gaité y los Cuentos completos: marginalidad e ‘inner exile’ como actitud vital”, en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, *Carmen Martín Gaité. Nuevas perspectivas*, núm. 52, enero-junio 2014, págs. 97-98 y 107). El tema de la comunicación en narrativa de la autora lo ha estudiado, por ejemplo, Pilar de la Puente Samaniego: *La narrativa breve de Carmen Martín Gaité*, Salamanca, Plaza Universitaria Ediciones, 1994; y Carmen Alemany Bay: *La novelística de Carmen Martín Gaité*, Salamanca, Ediciones de la Diputación de Salamanca, 1990.

⁶¹⁴ Martín Gaité, Carmen: *Traer a cuento*, edición de Julián Moreiro y coordinación de Amparo Medina-Bocos y Esperanza Ortega, León, Edilesa (Junta de Castilla y León), Colección Vuelapluma, 2002, págs. 32-33.

Un día le dijo a Cecilia una de sus primas:

–No sé cómo eres tan amiga de esa chica de abajo, con lo sosa que es. Cuando viene, parece que siempre está enfadada.

–No está enfadada –dijo Cecilia–. Y no es sosa, es bien buena.

–¡Ay, hija!, será buena, pero es más antipática...

Otro día, don Elías, el profesor, le puso un ejercicio de redacción que era escribir una carta a una amiga desde una playa contándole lo que hacía, preguntándole lo que hacía ella y dándole recuerdos para sus padres. Cecilia no vaciló. Puso: “Señorita Francisca Fernández”, y empezó una carta como para Paca; pero, a medida que escribía, se sentía a disgusto sin saber por qué, y después de contarle que el mar era muy grande y muy bonito y que hacía excursiones en el balandro, al llegar a aquello de “y tú, ¿qué tal te lo pasas por ahí?”, cuando ya se tenía que despedir y decir lo de los recuerdos, se acordó de la señora Engracia y sintió mucha vergüenza, le pareció que se estaba burlando. Arrancó la hoja del cuaderno y copió la carta igual, pero dirigida a Manolita, la del segundo.⁶¹⁵

Desde que Cecilia jugaba con otras niñas, Paca subía más tarde o no subía a jugar; se sentía fuera de lugar, no como en la calle. “Empezó a desear que llegase el buen tiempo para salir a jugar a la calle. En la plazuela tenía más ocasiones de estar con Cecilia, sin tener que subir a su casa, y los juegos de la calle eran más libres, más alegres, el marro, el diábolo, la comba, el mismo escondite, juegos de cantar, de correr, de dar saltos, sin tener miedo de romper nada. Se podían escapar de las otras niñas. Se cogían de la mano y se iban a esconder juntas. Paca sabía un sitio muy bueno, que nunca se lo acertaban: era en el portalillo del zapatero. Se escondían detrás de la silla de Adolfo, el aprendiz, que era conocido de Paca, y él mismo las tapaba y miraba por la puerta y les iba diciendo cuándo podían salir sin que las vieran y cuándo ya habían cogido a alguna niña. Así no las encontraban nunca y les daba mucho tiempo para hablar”.⁶¹⁶

Cecilia no llega ni a despedirse de Paca, que estaba haciendo un recado, cuando se fueron a otra ciudad. Aunque Cecilia, al irse, le dijo a la madre de Paca que la escribiría, no lo hace; sí lo hace, sin embargo, a las

⁶¹⁵ *Ibídem*, págs. 33-34. Junto a los diarios, las cartas están también presentes en la producción literaria de la autora.

⁶¹⁶ *Ibídem*, pág. 34.

niñas de su clase social. En este momento, al comprender la realidad, en la que se han impuesto las diferencias sociales, Paca deja de ser niña.

Una mañana vino el cartero a mediodía y trajo una tarjeta de brillo con la fotografía de una reina de piedra que iba en su carro tirado por dos leones. Paca, que cogió el correo como todos los días, le dio la vuelta y vio que era de Cecilia para las niñas del segundo. Se sentó en el primer peldaño de la escalera y leyó lo que decía su amiga. Ahora iba a un colegio precioso, se había cortado las trenzas, estaba aprendiendo a patinar y a montar a caballo; tenía que contarles muchas cosas y esperaba verlas en verano. Luego, en letra muy menudita, cruzadas en un ángulo, porque ya no había sitio, venían estas palabras: “Recuerdos a Paca la de abajo”.

Paca sintió todo su cuerpo sacudido por un violento trallazo. A la puerta de los ojos se le subieron bruscamente unas lágrimas espesas y ardientes, que parecían de lava o de plomo derretido, y las lloró de un tirón, como si vomitara. Luego se sacó a manotazos y levantó una mirada brava, limpia y rebelde. Todo había pasado en menos de dos minutos. Entró en la portería, abrió el armario, buscó una caja de lata que había sido de dulce de membrillo, la abrió y sacó del fondo, de debajo de unos carretes de hilo de zurcir, un retrato de Cecilia disfrazada de charra y unas hojas escritas por ella, arrancadas de aquel cuaderno gordo con tapas de hule. Lo rompió todo junto en pedazos pequeños, luego en otros pequeñísimos y cada uno de aquellos en otros más pequeños todavía. No se cansaba de rasgar y rasgar, se gozaba en hacerlo, temblaba de saña y de ira. Se metió los papeles en el hueco de la mano y apretaba el puño contra ellos hasta hacerse daño. Luego los tiró a un barreño que estaba lleno de mondas de patata. Se sintió firme y despierta, como si pisara terreno suyo por primera vez, como si hubiera mudado de piel, y le brillaban los ojos con desafío. Paca la de abajo, sí señor; Paca, la de abajo, la hija de la portera. ¿Y qué? ¿Pasaba algo con eso? Vivía abajo, pro no estaba debajo de nadie. Tenía sus apellidos, se llamaba Francisca Fernández Barbero, tenía su madre y su casa, con un rayo de sol por las mañanas; tenía su oficio y su vida; suyos, no prestados, no regalados por otro. No necesitaba de nadie; si subía a las casas de los otros era porque tenía esa obligación. Como ahora, a llevar el correo del mediodía.

Salió al portal con la tarjeta y echó por la escalera arriba.⁶¹⁷

⁶¹⁷ *Ibídem*, págs. 41-42. En esta cita hay un símil muy visual: “las lloró de un tirón, como si vomitara”. Por otra parte, con acierto Andrés Cáceres Milnes comenta que hasta que Cecilia se muda sin despedirse de Paca, esta “había vivido a través de Cecilia, es decir, una existencia irreal como en los sueños de su amiga. Ahora tiene que despertar y empezar a vivir su propia vida, para lo cual debe adquirir una conciencia y orgullo de clase, que antes no tenía”, que se refleja precisamente en este fragmento del cuento. (“Carmen Martín Gaité y los Cuentos completos: marginalidad e ‘inner exile’ como actitud vital”, en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, *Carmen Martín Gaité. Nuevas perspectivas*, núm. 52, enero-junio 2014, págs. 97-98).

Al subir las escaleras para llevar la tarjeta a sus destinatarias Paca se encuentra a Adolfo, “el chico del zapatero”,⁶¹⁸ quien le dice que ya no la ve jugar y esconderse en el taller, como hacía antes, y que le gustaría verla más. “Le había dicho que era guapa, que la quería ver. Había dicho: ‘Cuando venías a esconderte con las otras chicas’, ni siquiera se había dado cuenta de que iba siempre con la misma, con la niña más guapa de todas. Él solo la había visto a ella, a Paca la de abajo, era a ella a quien echaba de menos, metido en su topera. ‘Que te vea alguna vez –tin-tan, tin-tan-, que te vea alguna vez’”.⁶¹⁹

De la juventud de Martín Gaité hay también episodios o referencias vitales en su literatura. Por ejemplo, en Madrid, en los años cincuenta, contrae el tifus. Este episodio está contado, sobre todo, en *El libro de la fiebre*.⁶²⁰ Aunque también hay una referencia, como parte del material narrativo del cuento titulado “La chica de abajo”, en el que Cecilia contrae la enfermedad y es cuidada por su amiga Paca, la hija de la portera. Paca también se pone enferma, aunque no de tifus, cuando se marcha definitivamente de su vida su amiga, sin despedirse, y Sara, de *Caperucita en Manhattan*, vive un episodio similar de niña cuando se entera de la desaparición de su vida del compañero de su abuela, que le había introducido en la lectura y la literatura.

Respecto a los espacios vitales de Martín Gaité, junto con Galicia y Salamanca, hay referencias en sus obras literarias sobre Madrid, donde vivió gran parte de su vida. “Desde que me casé vivo en Madrid, en un séptimo piso de la calle Doctor Esquerdo, que mi padre nos regaló, y que tiene una gran terraza. (Lo he descrito en mi novela *El cuarto de atrás*, durante la conversación con el hombre vestido de negro que me visitó una noche)”.⁶²¹

Aparte de sus vivencias y referencias vitales, sus lecturas y aficiones, en sus obras literarias a veces incluso convierte en material narrativo elementos

⁶¹⁸ Martín Gaité, Carmen: *Traer a cuento*, edición de Julián Moreiro y coordinación de Amparo Medina-Bocos y Esperanza Ortega, León, Edilesa (Junta de Castilla y León), Colección Vuelapluma, 2002, pág. 42.

⁶¹⁹ *Ibidem*, pág. 43.

⁶²⁰ Martín Gaité, Carmen: “Bosquejo autobiográfico”, en *Agua pasada*, Barcelona, Anagrama, 1993, pág. 19.

⁶²¹ *Ibidem*, pág. 20.

de su propia producción literaria, lo que significa que no solo se retroalimentan sus obras ensayísticas, en las que se suele citar a sí misma, aunque en algunas ocasiones de forma reelaborada, sino también sus libros de ficción. Por ejemplo, en un momento de la novela *Caperucita en Manhattan*, se dice que la nubosidad es variable, que alude al título de una de sus célebres novelas, lo que puede ser un guiño al lector conocedor del universo literario de la autora, aunque se cite en una previsión del tiempo, justo cuando Sara y su madre van a visitar a la abuela, en Manhattan: “No olvides que se trata de un viaje, aunque parezca que no. No volvemos hasta la noche y el hombre del tiempo ha dicho que la nubosidad es variable”.⁶²²

Según la teoría literaria de Martín Gaité, el escritor convierte los sueños, pensamientos, lecturas, vivencias, en material narrativo, mediante un proceso de transformación, no en vano la creación literaria es el arte de la transformación. En este proceso es fundamental que el autor esté pendiente del lector, de la lectura y de la interpretación de la obra, de manera que elabore la historia siguiendo los requisitos del arte de narrar. Así, en el proceso de escritura de *Caperucita en Manhattan* la autora pone en práctica sus ideas sobre el arte de narrar y las características de las obras bien escritas, como la **eficacia narrativa, la coherencia, la congruencia, la tensión narrativa y el apuntalamiento de la narración**, en la estructura y la creación de personajes de la historia, siguiendo la tradición literaria, lo que demuestra también su conocimiento de la literatura mediante su asidua lectura.

La novela consta de dos partes, la primera titulada “Sueños de libertad”, donde se presenta a la protagonista infantil encerrada en su casa de Brooklyn, obsesionada por el propósito de escaparse a recorrer sola la isla de Manhattan, y la segunda parte titulada “La aventura”, mucho más larga, donde aquel sueño se cumple. Yo sabía, casi desde el principio, que para llevar a cabo esta escapatoria Sara Allen necesitaría de la ayuda de un ser sobrenatural, ese “acompañante mágico” que tantas veces en la literatura sirve de guía a los niños perdidos.⁶²³

⁶²² Martín Gaité, Carmen: *Caperucita en Manhattan*, Madrid, Ediciones Siruela, 1990, pág. 48.

⁶²³ Martín Gaité, Carmen: “La libertad como símbolo”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 149.

La **adecuada dosificación de la información** para la correcta interpretación de la historia por parte del lector, idea a la que alude la autora en su teoría literaria, es puesta en práctica por ella misma en sus obras literarias, como en *Caperucita en Manhattan*, novela en la que Martín Gaité distribuye de manera fragmentaria las características de miss Lunatic y su inspiración en un personaje real, histórico.

Hay varios tramos del relato en que asoman, a manera de puntas de iceberg, ciertos detalles que pueden servir de pista para el lector avisado. He intentado distribuirlo con cierta astucia, a manera de leve pesquisa policíaca sobre la identidad de esa dama extravagante y centenaria.⁶²⁴

La segunda parte de la novela comienza con la presentación de miss Lunatic, personaje que será clave en la aventura nocturna de Sara Allen y en el desenlace final de la historia. Ya en las primeras palabras de este capítulo el lector conoce la existencia de una mujer peculiar, cuya descripción inicial podría hacer pensar en que se trata de una mendiga, pero con tintes mágicos, e incluso, reminiscencias señoriales, una leyenda: vieja, vestida con harapos y un sombrero de grandes alas, que le cubría casi todo el rostro y parte de la larga cabellera blanca, que paseaba por Manhattan por la noche, con un cochecito de niño vacío y antiquísimo.

Cuando oscurecía y empezaban a encenderse los letreros luminosos en lo alto de los edificios, se veía pasar por las calles y plazas de Manhattan a una mujer muy vieja, vestida de harapos y cubierta con un sombrero de grandes alas que le tapaba casi enteramente el rostro. La cabellera, muy abundante y blanca como la nieve, le colgaba por la espalda, unas veces flotando al aire y otras recogida en una gruesa trenza que le llegaba a la cintura. Arrastraba un cochecito de niño vacío. Era un modelo antiquísimo, de gran tamaño, ruedas muy altas y la capota bastante deteriorada. En los anticuarios y almonedas de la calle 90, que solía frecuentar, le habían ofrecido hasta quinientos dólares por él, pero nunca quiso venderlo.

Sabía leer el porvenir en la palma de la mano, siempre llevaba en la faltriquera frasquitos con ungüentos que servían para aliviar dolores diversos, y merodeaba indefectiblemente por los lugares donde estaban a punto de producirse incendios, suicidios, derrumbamientos de paredes, accidentes de coche o peleas. Lo cual quiere

⁶²⁴ *Ibíd.*, pág. 150. En esta cita se menciona el afán de pesquisa, frecuente en su producción.

decir que se recorría Manhattan a unas velocidades impropias de su edad. Incluso había quienes aseguraban haberla visto la misma noche a la misma hora circulando por barrios tan distantes como el Bronx o el Village, y metida en el escenario de dos conflictos diferentes, como alguna vez quedó acreditado en fotos de prensa. Y entonces no cabía duda. Porque si salía retratada, aunque fuera en segundo término y con la imagen desenfocada, su peculiar aspecto hacía imposible que nadie pudiera confundirla con otra mendiga cualquiera. Era ello, seguro, era la famosa miss Lunatic. Por ese apodo se la conocía desde hacía mucho tiempo, y sus extravagancias la habían hecho alcanzar una popularidad rayana en la leyenda.⁶²⁵

A continuación, el lector conoce que miss Lunatic –por cierto, el nombre del personaje es significativo– no tiene documentación que acredite su existencia real, es mayor, muy conocida y querida, y aficionada a la conversación con otras personas, ya que le servía para seguir aprendiendo.

No tenía documentación que acreditase su existencia real, ni tampoco familia ni residencia conocidas. Solía ir cantando canciones antiguas, con aire de balada o de nana cuando iba ensimismada, himnos heroicos cuando necesitaba caminar aprisa. Tan pronto se detenía ante los escaparates lujosos de la Quinta Avenida, como se entretenía revolviendo en los vertederos de basura de la periferia con su bastón con puño dorado que representaba un águila bicéfala. Cuando encontraba algún mueble o cachivache en buen estado de conservación, lo cargaba en su cochecito y lo transportaba a alguna almoneda de aquellas donde la conocían. Y todo lo que le pedía a cambio era un plato de sopa caliente.⁶²⁶

El lector conoce su afición a la conversación y a las historias, a contarlas y a escucharlas. “Y aquellas historias acompañaban luego a miss Lunatic, cuando volvía a caminar sola; se le quedaban durante un trecho enredadas a sus harapos como serpentinas de oro que nimbasen su figura, impidiéndola borrarse en el olvido”.⁶²⁷ Las referencias a su antigüedad continúan en esta presentación de miss Lunatic, narradas de forma dosificada, al igual que su carácter mágico. De hecho, cuando cuenta su amistad con los bomberos, que de vez en cuando, incluso, la permiten pasearse en su coche, se dice de ella

⁶²⁵ Martín Gaité, Carmen: *Caperucita en Manhattan*, Madrid, Ediciones Siruela, 1990, págs. 85-86.

⁶²⁶ *Ibidem*, págs. 86-87.

⁶²⁷ *Ibidem*, págs. 87-88. Estas palabras reflejan la importancia de la conversación y la idea del fluir perenne de la narración, lo propio y lo ajeno.

que tiene las “mejillas apergaminadas”.⁶²⁸ Igual frecuentaba los lugares señoriales de la ciudad, como los marginales.

También se dedicaba a recoger gatos sin dueño y a tratar de establecer contacto con familias acomodadas para que los adoptasen. Nadie entendía cómo conseguía estos contactos, con lo desconfiada que es la gente en Nueva York, pero lo cierto es que no era raro encontrarla a la salida del Hotel Plaza o de alguna joyería de Lexington Avenue, hablando con gente lujosamente vestida. (...)

Pero las zonas que frecuentaba de forma más asidua eran las habitadas por gente marginal, y su vocación preferida, la de tratar de inyectar fe a los desesperados, ayudarles a encontrar la raíz de su malestar y a hacer las paces con sus enemigos. Lograba pocos resultados, pero no se desanimaba, y eso que la insultaron muchas veces por meterse donde nadie la había llamado, y llegaron a echarla a patadas de un local de Harlem, por defender a un negro al que estaban atacando otros cuatro, mucho más robustos.⁶²⁹

A continuación, el lector sabe ya que miss Lunatic asegura de sí misma que vive de día dentro de la estatua de la Libertad y de noche deambula por las calles de la ciudad, y que tiene ciento setenta y cinco años. Como desde el inicio, el narrador ha comentado su carácter extravagante, el lector entiende estas afirmaciones como extravagancias o fantasías propias de la personalidad del personaje, aunque el narrador siembra la duda con la información que va suministrando, con tintes mágicos o propios de la fantasía, como el hecho de que sea invulnerable. Aunque el lector no lo sabe aún, este dato es una pista que alude al carácter inmortal del personaje y que servirá para desentrañar la auténtica identidad de miss Lunatic.

Si le preguntaban dónde vivía, contestaba que de día dentro de la estatua de la Libertad, en estado de letargo, y de noche, pues por allí, en el barrio donde estuviera cuando se lo estaban preguntando. Haciendo compañía a los solitarios como ella, a todos los que pululan por los garitos de mala vida y duermen en bancos públicos, casas en ruina y pasos subterráneos.

Confesaba tener ciento setenta y cinco años, y caso de no ser verdad, habría que admirarla cuando menos por su conocimiento de la Historia Universal a partir de la

⁶²⁸ *Ibidem*, pág. 88.

⁶²⁹ *Ibidem*.

muerte de Napoleón, y por la familiaridad con que hablaba de artistas y políticos del siglo XIX, con alguno de los cuales aseguraba haber tenido trato estrecho. Había gente que se reía de ella, pero en general se le tenía respeto, no solo porque no hacía daño a nadie, era discreta y se explicaba con gran propiedad —siempre con un leve acento francés—, sino porque, a pesar de sus ropas de mendiga, conservaba en la forma de moverse y de caminar con la cabeza erguida un aire de altivez e independencia que cerraba el paso tanto al menosprecio como a la compasión. Siempre se responsabilizaba de sus actos y no parecía verse metida más que en aquello en lo quería meterse.

Debido a su tendencia, de la que ya se ha hablado, a mediar entre las reyertas entre borrachos o delincuentes peligrosos, intentando que las partes rivales llegaran a un acuerdo por vías razonables, se llegó a ver implicada como sospechosa en asuntos turbios. Más de una vez, tomándola por cómplice de alguna fechoría, la apuñalaron sin consideración a su edad. Pero al parecer era invulnerable, según contaban luego con gran asombro los testigos presenciales del suceso. Porque, a pesar de que el arma blanca había sido empuñada contra ella vigorosamente y con todo encono, nadie vio brotar una sola gota de sangre del cuerpo desmedrado de miss Lunatic. Por otra parte, la Policía, que la había detenido varias veces, nunca encontró pruebas para inculparla de nada.⁶³⁰

Precisamente, en este tramo de la novela, en concreto, una conversación con un veterano comisario de policía, que la propia autora considera “el pasaje más significativo del libro”,⁶³¹ se perciben rasgos de la identidad real en la que se inspiró para crear el personaje de miss Lunatic, por ejemplo, la fecha en la que llega a Manhattan, 1885, año en el que traen la Estatua de la Libertad a Nueva York, como se menciona en el mismo texto, o las monedas antiguas de aquella época, que conserva el personaje, todos ellos datos históricos que reflejan la procedencia vital de la creación de miss Lunatic y que van a ser clave en la interpretación de la historia por parte del lector y en la futura identificación del personaje con la estatua de la Libertad.

Un veterano comisario del distrito de Harlem, fascinado por la valentía de miss Lunatic, sus múltiples contactos con gente del hampa y su talento para rectificar en los casos difíciles, la mandó llamar una tarde de invierno para proponerle un trato. Se le asignaría una suma bastante importante de dinero, si se prestaba a colaborar como confidente

⁶³⁰ *Ibidem*.

⁶³¹ Martín Gaité, Carmen: “La libertad como símbolo”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 150.

de la policía. Ella se indignó. Informar a las autoridades de que había un fuego, se había caído el alerón de un tejado o se necesitaba urgentemente una ambulancia era algo muy diferente a convertirse en acusada. Ni que estuviera loca. Y en cuanto al dinero, muchas gracias, pero no la tentaba.⁶³²

—¿Para qué necesito yo el dinero, míster O'Connor? —preguntó—. ¿Me lo quiere usted decir?

Tenía las manos cruzadas sobre la mesa, y el comisario se fijó en aquellos dedos deformados por el reuma y enrojecidos por el frío.

—Para asegurarse la vejez —dijo.

Miss Lunatic se echó a reír.

—Perdone, señor, pero llegué a Manhattan en 1885 —dijo—. ¿No le parece que he dado pruebas suficientes de saber asegurarme yo sola la vejez?

El comisario O'Connor la contempló con curiosidad desde el otro lado de la mesa.

—¿En 1885? ¿El mismo año que trajeron aquí la Estatua de la Libertad? —preguntó.

En los labios de miss Lunatic se dibujó una sonrisa de nostalgia.

—Exactamente, señor. Pero le ruego que no me someta a ningún interrogatorio.

—Solamente, contésteme a una cosa —dijo él—. He oído decir que no tiene usted ingresos conocidos. Y que tampoco pide limosna.

—Es verdad, ¿y qué?

—Tranquílese, le aseguro que no se trata de una investigación policial. Solo pretendo ayudarla. ¿Es que no le interesa el dinero?

—No; porque se ha convertido en meta y nos impide disfrutar del camino por donde vamos andando. Además ni siquiera es bonito, como antes, cuando se gozaba de su tacto como el de una joya.

El comisario observó que, mientras miss Lunatic decía aquellas palabras, acariciaba unas monedas muy raras que había sacado de un bolsito de terciopelo verde, y jugueteaba con ellas. No eran de gran tamaño. Despedían un fulgor verdoso y parecían muy antiguas. Estuvo a punto de preguntarle de dónde procedían, porque nunca las había visto de ese tipo, pero se contuvo por miedo a ganarse su desconfianza. Prefería seguir oyéndola hablar de lo que fuera. Hubo una pausa y ella volvió a guardar las monedas en la bolsa.

⁶³² En la novela hay numerosas referencias al dinero, a la voracidad económica, no exentas de crítica. El contrapunto lo constituyen Sara y miss Lunatic, dada la escasa importancia que conceden al dinero. En este sentido, Alison Ribeiro de Menezes explica que "la representación gaitiana sobre el sueño americano implica una crítica a la falta de interlocución y entendimiento mutuo en la sociedad de consumo" y recuerda las palabras de miss Lunatic, respeto al dinero: "nos impide disfrutar del camino por donde vamos andando" "and declares that one cannot put a price on freedom". Una crítica a los valores de la sociedad estadounidense que también puede encontrarse en *Irse de casa*: "This returns of freedom to its European roots parallels Amparo Miranda's return to Spain—to Europe—in search of a new understanding of herself and her life, and offers an implicit critique of the USA as somehow having lost sight of its foundational values". (Ribeiro de Menezes, Alison: "New York as 'Pórtico' in Martín Gaité's late work", en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, *Carmen Martín Gaité. Nuevas perspectivas*, núm. 52, enero-junio 2014, pág. 55).

–Ahora ya no –continuó tras un suspiro–. Ahora el dinero son viles papeluchos arrugados. Yo cuando tengo alguno, estoy deseando soltarlo.

–Todos los papeluchos que usted quiera –interrumpió el comisario–, pero hacen falta para vivir.

–Eso suele decirse, sí. Para vivir... Pero ¿a qué llaman vivir? Para mí es no tener prisa, contemplar las cosas, prestar oído a las cuitas ajenas, sentir curiosidad y compasión, no decir mentiras, compartir con los vivos un vaso de vino o un trozo de pan, acordarse con orgullo de la lección de los muertos, no permitir que nos humillen o nos engañen, no contestar que sí ni que no sin haber contado antes hasta cien como hacía el Pato Donald... Vivir es saber estar solo para aprender a estar en compañía, y vivir es explicar y llorar... y vivir es reírse... He conocido mucha gente a lo largo de mi vida, comisario, y créame, en nombre de ganar dinero para vivir, se lo toman tan en serio que se olvidan de vivir.⁶³³

En estas citas se mezclan las referencias a la procedencia real en la que se inspira la autora para crear a miss Lunatic, con alusiones al propio universo de la escritora y su vida; por ejemplo, la anécdota que vivió en Nueva York durante su primera visita, en la que avisó de un incendio, o sus consideraciones y opiniones sobre el significado de la vida y su forma de vivir favorita, tranquila, sin prisas, disfrutando de la soledad, como en la existencia en provincias, a ritmo lento. También están presentes el tema del paso del tiempo, la libertad y el disfrute de la buena conversación. A continuación, en la misma conversación con el comisario, miss Lunatic la autora proporciona otra pista al lector sobre su identidad –la estatua de la Libertad–, ya que defiende la libertad como su mayor fortuna: “Para mí la única fortuna, ya le digo, es la de saber vivir, la de ser libre. Y el dinero no libera, querido comisario. Mire usted alrededor, lea los periódicos. Piense en todos los crímenes y guerras y mentiras que acarrea el dinero. Libertad y dinero son conceptos opuestos. Como lo son también libertad y miedo”.⁶³⁴

Después, en la misma conversación, miss Lunatic hace referencia a su hijo artista, que representa una pista más para que el lector ate cabos a lo largo

⁶³³ Martín Gaité, Carmen: “La libertad como símbolo”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, págs. 150-152; y Martín Gaité, Carmen: *Caperucita en Manhattan*, Madrid, Ediciones Siruela, 1990, págs. 90-92.

⁶³⁴ Martín Gaité, Carmen: *Caperucita en Manhattan*, Madrid, Ediciones Siruela, 1990, págs. 93-94.

de las páginas, interprete la historia e identifique al personaje con la estatua de la Libertad, “el símbolo de la libertad”.⁶³⁵ Se trata de un ejercicio de coherencia, congruencia narrativa. Ella responde así al comisario de policía que la califica como maravillosa: “Eso mismo me decía siempre mi hijo, que en paz descanse. Un gran artista, por cierto, aunque la memoria voluble de las gentes haya sepultado su nombre...”⁶³⁶ El lector no lo sabe aún, pero este comentario alude a datos históricos del escultor de la Estatua de la Libertad, Frederic Auguste Bartholdi, ya que Martín Gaité se inspiró en la madre de este para crear el personaje de miss Lunatic. La relación entre ambos recuerda también a la mantenida por la escritora con su propia madre, quien la alentaba de manera constante durante el proceso de escritura de sus obras.

Frederic Auguste Bartholdi, hijo de una familia protestante de clase media, nació en Colmar, Alsacia, en 1834 y murió en París en 1904. Su madre, que quedó viuda joven, influyó poderosamente en su hijo, cuya vocación espoleaba de continuo. No fue una carrera fácil la del joven Bartholdi y parece evidente que sin el apoyo y la colaboración de su madre tal vez no hubiera llevado a cabo las grandes obras que inmortalizan su nombre. He visto varias fotos de ambos en el estudio de Colmar, y es fácil darse cuenta de que formaban una simbiosis. Incluso cuando Frederic se casó, ya maduro, su mujer aparece siempre como una sombra. También hay una fotografía de la señora Bartholdi en su juventud y era efectivamente bellísima, dominante, con esos rasgos un poco fríos que conserva el rostro de la estatua. (...) Solo voy a revelar un secreto que casi nadie sabe. Ella se llamaba Charlotte.⁶³⁷

La especial personalidad de miss Lunatic es apreciada por el lector desde su presentación; prueba de ello es el hecho de que los otros personajes, cuando la conocen, quedan fascinados por ella. Por ejemplo, el comisario se preocupa por su bienestar al final de la conversación que han mantenido ambos. En las palabras de ella hay otras dos pistas o datos para que el lector más adelante la identifique con la estatua de la Libertad: una nueva alusión a la antorcha de este monumento con expresiones referidas al brillo, al resplandor o al fuego —en este caso, “carbones encendidos”—; y el carácter pétreo de la

⁶³⁵ Martín Gaité, Carmen: “La libertad como símbolo”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 153.

⁶³⁶ Martín Gaité, Carmen: *Caperucita en Manhattan*, Madrid, Ediciones Siruela, 1990, pág. 95.

⁶³⁷ Martín Gaité, Carmen: “La libertad como símbolo”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 152.

escultura –“figura de cera”–. La fantasía y la magia forman también parte del personaje, debido a su predilección por la literatura, lo que refleja una de las ideas de Martín Gaité sobre el quehacer literario.

–Sí. Que no me gustaría que pasara usted hambre ni frío.

–No se preocupe. No los paso.

–Me parece increíble, perdone que se lo diga. ¿Y cómo hace? ¿Cómo se las arregla para salir adelante?

Miss Lunatic se detuvo en el centro de la habitación. Se levantó el ala del sombrero con gesto solemne y miró al señor O'Connor. Sus ojos negros, brillando en el rostro pálido y plagado de surcos, parecían carbones encendidos. Y ella, en medio de aquella estancia de paredes desnudas, una figura de cera.

–Echándole fuerza de voluntad, señor, para decirlo, con palabras de El Caballero Inexistente.

–¿Otro amigo suyo? –preguntó el comisario.

–Pues sí. Aunque este es un personaje inventado. ¿Le gustan las novelas?

–Mucho. Lo que pasa es que tengo poco tiempo de leer.

–Pues cuando saque un ratito le recomiendo *El caballero inexistente*. No es muy larga. Acabo de verla traducida del italiano esta tarde, al pasar por el escaparate de Doubleday.

–¡Cuánto trota por Manhattan! Veo que no para usted un momento.

–Así es. Tiene usted razón. Yo no comprendo cómo dice la gente que se aburre. A mí nunca me da tiempo para todo lo que quisiera hacer...⁶³⁸

Miss Lunatic concluye su diálogo con el comisario, ya que le espera mister Woolf. Se va caminando hacia la calle 125, para coger el metro hasta la estación de Columbus Circle, cercana a Central Park, que será donde conocerá a Sara Allen. “Mientras canturreaba un himno alsaciano, se puso a pensar en Edgar Woolf, el Rey de las Tartas”.⁶³⁹ El lector no lo sabe aún, pero el himno alsaciano es uno de los datos o pistas que va dosificando en el transcurrir de la

⁶³⁸ Martín Gaité, Carmen: *Caperucita en Manhattan*, Madrid, Ediciones Siruela, 1990, págs. 95-96. En esta cita hay una alusión a una traducción del italiano de una obra literaria. La traducción también está presente en su ficción. Como otros personajes, miss Lunatic tiene conocimientos de literatura y de lengua. La presencia intertextual de *El caballero inexistente*, de Italo Calvino, ha sido estudiada por Domenico Antonio Cusato: “Su alcune fonti di ‘Caperucita en Manhattan’ di Carmen Martín Gaité”, en Perasi, Emilia (ed.): *Tradizione, innovazione, modelli. Scrittura femminile del mondo iberico e americano*, Roma, Bulzoni, 1996, pág. 489. (Citado por Elisabetta Sarmati: “Visiones de Nueva York en *Caperucita en Manhattan* de Carmen Martín Gaité”, en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, *Carmen Martín Gaité. Nuevas perspectivas*, núm. 52, enero-junio 2014, pág. 64).

⁶³⁹ Martín Gaité, Carmen: *Caperucita en Manhattan*, Madrid, Ediciones Siruela, 1990, pág. 97.

historia para que acabe identificando a miss Lunatic con la estatua de la Libertad y con madame Bartholdi, madre del escultor del monumento, en quien se inspira Martín Gaité para crear dicho personaje y cuyo origen era alsaciano.

El carácter mágico de miss Lunatic, que hace pensar en las escasas fronteras entre el sueño y la realidad, la fantasía y la vida, esencia de la literatura, se manifiesta también en el siguiente capítulo, el segundo de la segunda parte de la novela, dedicado a la presentación de mister Woolf. Cuando este la está esperando para que le lea las cartas, duda de si el encuentro que ha mantenido con ella la tarde anterior es real o una alucinación –el lector sabe de este encuentro a través de la conversación entre miss Lunatic y el comisario–; de hecho, es incapaz de explicárselo a su ayudante.

Llevaba cerca de una hora esperando a aquella extraña y fascinante mujer que la tarde anterior se le había aparecido en las frondas del parque. ¿De qué habían hablado? ¿Por dónde empezó la conversación? ¿Y cómo se las había arreglado ella para infundirle esa especie de fe olvidada en el amor, en la vida, en el azar?, ¿qué fue exactamente lo que le dijo?

Había sido incapaz de explicárselo a Greg Monroe. Ni siquiera se había atrevido a decirle cómo iba ella vestida, ni hablarle del carrito que arrastraba. Y sin embargo, era una experiencia tan rara, tan especial, que Greg se acababa de escapar al cien, para no seguir oyéndole hablar de aquella historia que había calificado de alucinación. ¿Es que tal vez lo era? ¿Tan loco se estaba volviendo por culpa de la tarta de fresa?

Miss Lunatic, cuando se despedía de alguien –especialmente si se trataba de personas que tenían pocos tratos con lo misterioso– solía dejar tras ella, como un rastro, la impresión ambigua característica de los espejismos.

Edgar Woolf sentía el dardo de su ausencia como una pena de amor romántica. Pero no podía ser. Nunca había esperado por nadie más de cinco minutos.⁶⁴⁰

La siguiente mención o aparición a miss Lunatic está en el tercer capítulo de la segunda parte de la novela. Ha habido una elipsis,⁶⁴¹ así que el lector se encuentra al personaje saliendo del vagón de metro, en la estación de Columbus Circle, donde ayuda a una mamá y a su bebé. Precisamente en este

⁶⁴⁰ *Ibidem*, págs. 113-114.

⁶⁴¹ La elipsis forma parte de los recursos narrativos que la autora usa en la novela como influencia del cine en su producción. Como si fuera una película y con el objetivo de mantener el interés, solo le muestra al lector en el momento justo lo que necesita saber de la historia.

momento, miss Lunatic, al contemplar cómo se marchan estos dos personajes, reflexiona sobre el paso del tiempo, lo que le hace sentir un súbito desaliento y una especie de vértigo; en este instante piensa en su deseo de descargar sus fardos más secretos en alguien más joven, digno de heredarlos, y se pregunta en quién.⁶⁴² Justo a continuación en el interior de la estación descubre a una niña llorando. Es Sara Allen. Así el lector conoce también que la niña se ha escapado de noche de su casa de Brooklyn y que está ya en Manhattan. Los pensamientos de miss Lunatic y el inminente encuentro con la niña son una pista sobre los hechos siguientes y el desenlace de la historia, en el sentido de que miss Lunatic va a legarle su secreto, es decir, el hecho de que ella es la estatua de la Libertad, pero también se puede interpretar como que Sara es la elegida para continuar la función de miss Lunatic de transmitir vida a la estatua de la Libertad, viviendo en su interior. De hecho, al final de la novela la niña se introduce en el monumento, con lo que conquista la Libertad, pero también libera de su tarea a miss Lunatic, que tanto disfruta por las noches en las calles de Manhattan cuando se escapa de la estatua.

Las dos salen de la estación y se dirigen caminando a un café. Poco a poco el lector va conociendo las similitudes entre ambas: la fantasía y la magia, la afición por la literatura y las conversaciones, y, sobre todo, la libertad –en este caso, con el matiz de que Sara la ansía y busca, mientras que miss Lunatic es su encarnación, aunque desea legarla; sin embargo, ni la niña ni el lector lo saben aún, se irán enterando al mismo tiempo–. En la conversación de ambas aparecen datos que aluden a la identificación con madame Bartholdi, en quien se inspiró su hijo para esculpir la estatua de la Libertad.

–¿Tú has sido artista? Mi abuela ha sido artista.

–Yo no –dijo miss Lunatic–. Pero sí he sido musa de un artista.

–No sé bien lo que es musa –dijo la niña–. ¿No son unas que llevan alas?

Miss Lunatic se sonrió y oprimió con cariño la manita que se entregaba confiada a la suya.

–Puede que algunas tengamos alas, sí. Pero mi caso, de todas maneras, es especial, y desde luego largo de contar.

⁶⁴² Martín Gaité, Carmen: *Caperucita en Manhattan*, Madrid, Ediciones Siruela, 1990, pág. 119.

A la luz de las farolas, el aire se racheaba de minúsculos copos de nieve. La niña levantó los ojos hacia el cielo, hacia los remates de los altísimos edificios coronados por jardines frondosos, balaustradas y estatuas, surcados de anuncios luminosos que se sucedían sin cesar: letras y dibujos persiguiéndose de forma vertiginosa, enredándose unos con otros, desapareciendo o alternándose en un derroche de fantasía. La niña se soltó de la mano de miss Lunatic y dio un brinco con los brazos tendidos hacia el cielo.

–¡Oh, soy libre! –exclamaba–. ¡Libre, libre, libre!

Y las lágrimas volvieron a correr por sus mejillas sonrojadas de frío.

–Vamos, hija, no llores esta vez –le dijo miss Lunatic–. A ver si me has salido una amiga de merengue.

–De merengue no, pero amiga sí. Muy amiga. Ahora no lloraba de pena, era de emoción. Es que nunca... Es que desde que era pequeña... No sé, sentirse libre se siente por dentro y no se puede decir. ¿Lo entiende? (...)

–¿Yo prisa? No. Y aunque la tuviera. Nunca he encontrado un quehacer más importante que el de escuchar historias.

–¡Qué casualidad! –dijo la niña– A mí me pasa igual.⁶⁴³

La niña pide a miss Lunatic que le explique qué quiere decir con que ha sido musa de un artista. Una ráfaga de viento se lleva el sombrero de aquella, que recupera la niña. En ese momento, a Sara le parece más anciana sin el sombrero, lo que contribuye a crear la duda entre la realidad y la fantasía, y sobre la identidad del personaje. “La estaba esperando impasible, al borde de la acera. Parecía más vieja sin sombrero, pero al mismo tiempo también más joven. Una cosa bastante rara. ¿Serían las musas? De pronto a la niña le pareció aquel el rostro de una mujer cansada y triste”.⁶⁴⁴ Sin embargo, al reanudar la marcha, mientras caminan, miss Lunatic vuelve a tararear “el viejo himno alsaciano que inició a la salida de la comisaría. Y Sara, deslumbrada, la miraba de reojo mientras esperaban que el semáforo se pusiera verde para cruzar”.⁶⁴⁵

⁶⁴³ *Ibídem*, págs. 124-125. En esta cita se reivindica el placer de una buena conversación y de escuchar historias, y la importancia de hacerlo sin prisas y con esmero. Refleja también la idea de que el ser humano es un narrador de historias.

⁶⁴⁴ *Ibídem*, pág. 126.

⁶⁴⁵ *Ibídem*, pág. 127. El color verde se menciona bastante en la novela: es el color de la Estatua de la Libertad y del vestido y la butaca de la abuela de Sara. En el primer caso, simboliza la libertad; y en el segundo, la esperanza.

A continuación, las dos entran en el café de las patinadoras, donde están rodando una película, lo que contribuye al carácter fantástico y mágico de la historia de la novela. Uno de los trabajadores cinematográficos, Norman, las confunde con dos extras, a lo cual ella contesta que es madame Bartholdi.⁶⁴⁶ Aunque ella habla con propiedad, sin embargo, en ocasiones, pronuncia expresiones muy coloquiales, incluso, vulgarismos. Por ejemplo, cuando conversa con Sara, llega a decir “talmente”,⁶⁴⁷ en lugar de “totalmente”. Sin embargo, Norman le cuenta al director de la película que habla como una marquesa y que tiene mucho empaque.⁶⁴⁸ Esto hace que el lector dude de su identidad real, es decir, si se trata de una dama de alta sociedad o una mendiga.

Sara le cuenta a miss Lunatic que se ha escapado y que cuando estaba llorando en el metro y apareció ella, su presencia le pareció sobrenatural. En este momento de la novela el lector conoce exactamente cómo se ha escapado Sara, que se lo narra a miss Lunatic. Le cuenta que, aprovechando una ausencia de la señora Taylor, su vecina, bajó a su casa a por la cesta y se escapó.⁶⁴⁹ A continuación el lector se encuentra otra pista sobre la verdadera identidad del personaje, que, al hablar de la libertad que ansía la niña, hace un gesto en el que se puede reconocer a la estatua de la Libertad.

—Hablas como si hubieras visto a un santo —dijo miss Lunatic, visiblemente emocionada, mientras daba otro sorbo a su cóctel.

—¡Claro! —exclamó Sara muy excitada—. Es que es eso, eso exactamente fue lo que sentí: que una aparición sobrenatural había bajado en mi ayuda. No sé si será porque leo muchos cuentos...⁶⁵⁰ Me encontraba muy mal, a punto de desmayarme, me había entrado un miedo que no me dejaba ni respirar, no sé a qué...., un miedo rarísimo, pero muy fuerte... Ahora que lo pienso, no lo entiendo...

Había alzado sus ojos claros e interrogantes, y la mirada oscura de la mujer que tenía enfrente era tan intensa, tan enigmática, que la niña se asustó, como si se estuviera asomando a un abismo. Pero no quería que se le notara.

⁶⁴⁶ *Ibídem*, pág. 131.

⁶⁴⁷ *Ibídem*, pág. 132.

⁶⁴⁸ *Ibídem*, pág. 134.

⁶⁴⁹ *Ibídem*, pág. 136.

⁶⁵⁰ Esta aparición sobrenatural alude a un personaje habitual en los cuentos clásicos que sirve de ayuda y guía al héroe en dificultades, como el hada de los cuentos.

–¿No sería miedo a la Libertad? –preguntó miss Lunatic solemnemente.

Y al hacer esta pregunta levantó el brazo derecho y lo mantuvo unos instantes en alto, como si sujetara una antorcha imaginaria. Sara experimentó una leve inquietud al reconocer el gesto de la estatua. Miss Lunatic lo había imitado muy bien.

–Pues sí, seguramente sería eso –dijo tratando de que su voz sonara despreocupada. Pero notó que el corazón le latía muy fuerte.⁶⁵¹

En silencio, Sara comienza a dibujar sobre su viejo plano –regalo del señor Aurelio– un itinerario desde Central Park hasta el dibujo de la estatua de la Libertad, de metal verdoso y su corona de pinchos y su antorcha en la mano.⁶⁵² “De pronto, la mano de la mujer que estaba sentada enfrente avanzó despacio a través de la mesa y vino a posarse sobre la de la niña, como si quisiera abrirla de peligros reales o imaginarios”.⁶⁵³ Precisamente en el diálogo siguiente a esta escena se encuentra otro dato o pista sobre la auténtica identidad de miss Lunatic: de repente, su voz suena diferente y su mano rejuvenece. Es el inicio de la transformación en la estatua de la Libertad, tanto para Sara como para el lector. Además, ella le pregunta a la niña si ya no la tiene miedo, en alusión al temor a la libertad que había sentido en el metro cuando ambas se conocieron. Como si fuera un puzle, Sara une las piezas, los datos que le ha ido contando miss Lunatic; de forma simultánea el lector ha ido hilando las pistas o la información dosificada en la narración y los diálogos, para llegar a la verdadera identidad del personaje. De hecho, Sara es la única en la vida de miss Lunatic que lo ha logrado, debido a su fantasía.

–¿Y ahora no me tienes miedo, Sara Allen? –preguntó con una voz distinta, completamente distinta.

Sara movió negativamente la cabeza, y notó que la presión de aquella mano sobre la suya se acentuaba. Le dio un brinco el corazón. La mano de miss Lunatic no tenía arrugas como antes, era más blanca y alargada y el tacto de su palma se notaba muy suave.

–Pero no me miras –oyó decir a aquella voz distinta, lánguida y musical-. Y tienes los dedos muy fríos, *ma chérie*... ¿En qué estás pensando?

–No me atrevo a decirlo –susurró Sara.

–¡Dilo! –le ordenó la voz.

⁶⁵¹ Martín Gaité, Carmen: *Caperucita en Manhattan*, Madrid, Ediciones Siruela, 1990, pág. 137.

⁶⁵² *Ibidem*, pág. 138.

⁶⁵³ *Ibidem*, pág. 138.

La niña tragó saliva. Miraba fijamente la estatua minúscula marcada al sur del plano con una estrella de oro.

–Bueno, pues... me estoy dando cuenta de que antes dijo usted..., bueno dijiste... que habías sido la musa de un artista... y luego al chico de la puerta que te llamas madame Bartholdi..., sí, lo dijiste, me acuerdo bien... Yo ayer a estas horas estaba leyendo un libro que se titula *Construir la Libertad*... Y de repente...

Se detuvo. Sentía la lengua seca, pegada al paladar.

–¡Sigue! –pidió ansiosa aquella voz–. Por favor te lo pido.

–Pues eso, que de repente creo que lo he entendido todo –siguió Sara con un hilo de voz–. ¡Sí, lo he entendido todo! No sé cómo..., como se entienden los milagros. Porque eso es lo que pasa..., que tú, madame Bartholdi... ¡tú eres un milagro!

La otra mano, igualmente blanca y suave, descendió y se introdujo por debajo de la de Sara, que quedó así aprisionada, como un pájaro palpitante, entre las dos de aquella mujer. La niña percibió un leve perfume a jazmín. No tenía ganas de escapar, pero el corazón le latía cada vez más deprisa, a un ritmo casi insoportable. Se abandonó a aquellas manos que ahora subían la suya lentamente hacia unos labios invisibles.

–Dios te bendiga, Sara Allen, por haberme reconocido –dijo madame Bartholdi, mientras depositaba un beso en la manita fría de la niña–; por haber sido capaz de ver lo que otros nunca ven, lo que nadie hasta hoy había visto. No tiembles, no vuelvas a tener miedo jamás. Mírame a la cara, por favor. Llevo más de un siglo esperando este instante.

Sara levantó la vista del plano arrugado de Manhattan y de la servilleta con manchas de chocolate, y durante unos segundos vio ante sus ojos, rodeado de un fogonazo resplandeciente, el rostro inconfundible de la estatua que había saludado de lejos a millones de emigrantes solitarios, avivando sus sueños y esperanzas. Pero ahora no la tenía lejos, sino al lado, sonreía y le estaba besando a ella la mano.⁶⁵⁴

Después de la transformación de miss Lunatic en la Estatua de la Libertad, recupera su estado habitual. “Sara cerró los ojos, cegada por aquella visión, y cuando volvió a abrirlos, miss Lunatic había recuperado su aspecto habitual. Además se había puesto de pie y estaba insultando a alguien. Sara sintió mucho calor cerca de su espalda. No entendía nada. Luego notó que se apagaban unos focos muy potentes que las habían estado iluminando”.⁶⁵⁵ Miss Lunatic llega, incluso, a decir a los profesionales del cine que se vayan todos al diablo y se queja de que pretendan poner precio a la Libertad, al ofrecerles

⁶⁵⁴ *Ibidem*, págs. 139-140.

⁶⁵⁵ *Ibidem*, pág. 140.

dinero para que participen en la película que están rodando en el café.⁶⁵⁶ Ya fuera del café, mientras caminan junto a la verja de Central Park, miss Lunatic revela a Sara –y al lector–, para responder a su curiosidad, que, efectivamente, ella es el espíritu de la estatua de la Libertad, que vive de día dentro de ella y que envejece para insuflarle vida a ella, para que siga siendo joven e ilumine el camino de las personas, y que de noche sale por Manhattan.

–¿De verdad estás segura de que los hombres esos del cine no te vieron convertirte en estatua?

Miss Lunatic sonrió.

–Completamente segura. Hay cosas que solo puedes ver los que tienen, como tú, los ojos limpios.

–O sea que tú vives dentro de la estatua.

–Por el día sí. Envejezco allí dentro para insuflarle vida a ella, para que pueda seguir siendo la antorcha que ilumine el camino de muchos, una diosa joven y sin arrugas.

–¿Cómo si fueras su espíritu? –preguntó Sara.

–Exactamente, es que soy su espíritu. Pero me aburro muchísimo. Estoy deseando que se haga de noche para salir a trotar por Manhattan. En cuanto deja de llegar turistas, le enciendo las luces de la corona y de la antorcha y, bueno, atiendo a mil detalles rutinarios que llevan bastante tiempo. Luego me aseguro de que está dormida y se acabó; me largo yo aquí por mi cuenta.

–¿Cómo si te despegaras de ella?

–Pues sí, más o menos. Está bien dicho. ¿Sabes que eres muy lista?

–Eso dice mi abuela, y también que salgo a ella. Ojalá. Mi abuela sí que es lista. En algunas cosas se me parece a ti. (...)

–Oye, madame Bartholdi.

–Dime, preciosa.

–¿Cómo haces para salirte de la estatua sin que nadie te vea y llegar a Manhattan?

El cochecito que las separaba se detuvo en seco. Miss Lunatic miró alrededor. No pasaba nadie.

–Es un secreto –dijo–. No se lo he contado nunca a nadie.⁶⁵⁷

Sara se pincha un dedo para sellar con sangre su promesa de que no contará a nadie el secreto que le ha pedido a miss Lunatic que le revele sobre cómo hace para salir de la estatua sin que nadie la vea y llegar a Manhattan

⁶⁵⁶ *Ibidem*, págs. 140-141.

⁶⁵⁷ *Ibidem*, págs. 148-150.

por las noches. Miss Lunatic se transforma en la joven estatua para aceptar el compromiso de la niña para guardar su secreto.

-Ahora tú –dijo devolviéndoselo a miss Lunatic.

-A mí ya no me sale nunca sangre ni de los dedos ni de la mismísima yugular. Pero espera que me concentre.

Dejó la mano izquierda en suspensión por encima del cochecito y Sara vio que insensiblemente perdía su temblor y desaparecían los nudos que deformaban aquellos viejos dedos. Inmediatamente, la mano derecha, igualmente rejuvenecida, apareció blandiendo el imperdible, que se clavó en un dedo de la otra.

-¡Date prisa! Ahora no pierdas tiempo en mirarme hasta que yo te dé permiso –dijo la voz Bartholdi, que Sara ya había oído en el café de las patinadoras.

La niña obedeció y se aplicó a la tarea de apretar fuertemente la yema de su dedo contra la que de aquel otro suave, blanquísimo y rematado por una uña primorosa. Fue cuestión de instantes. Las sangres se mezclaron, y una gota cayó a manchar la servilleta de cuadros que cubría la tarta.

-A quien dices tu secreto, das tu libertad, nunca lo olvides, Sara. Y ahora vamos, hija, que aquí paradas se nota mucho frío.

Pero la voz que estaba pronunciando aquellas palabras, y contó luego lo que se referirá a continuación, ya no era la de la musa del escultor Bartholdi. Ni tampoco la mano abultada por el reuma, que había vuelto a empuñar la agarradera del cochecito, se parecía en nada a la que acababa de donar su sangre.⁶⁵⁸

En la escena anterior, miss Lunatic pronuncia unas palabras, las mismas de una cita literaria⁶⁵⁹ perteneciente a la Tragicomedia de Calisto y Melibea, con la que comienza la segunda parte de la novela *Caperucita en Manhattan*, lo que demuestra la influencia de las lecturas de Martín Gaité en sus obras de ficción, como material narrativo: “A quien dices tu secreto, das tu libertad.”⁶⁶⁰ A continuación, miss Lunatic le revela a Sara cómo hace para salir de la estatua sin que la vean: a través de un pasadizo secreto que hay debajo del agua, que comunica la base de la estatua con Battery Park y por el que entra el personaje con una holgura de quince centímetros a cada lado.⁶⁶¹ Además, le explica el

⁶⁵⁸ *Ibidem*, págs. 151-152.

⁶⁵⁹ Esto demuestra la importancia de los paratextos en las obras literarias de la autora, ya que esta cita contiene la clave más importante de la novela: miss Lunatic, al contarle el secreto de su identidad a la niña, le lega su papel, ser la Estatua de la Libertad, es decir, la libertad que la niña ansía.

⁶⁶⁰ Martín Gaité, Carmen: *Caperucita en Manhattan*, Madrid, Ediciones Siruela, 1990, pág. 83.

⁶⁶¹ *Ibidem*, pág. 153.

lugar exacto sobre el plano de la niña, donde se encuentra una alcantarilla pintada de rojo, precisamente el color que identifica a Sara, como Caperucita, lo que significa una pista dirigida al lector sobre el final de la historia.

A la luz de la linternita de Sara, miss Lunatic le fue marcando con el dedo en el itinerario de su pasadizo subacuático desde la isleta de la Libertad hasta un lugar de Battery Park, lindando ya con City Hall, el barrio de los financieros. A Sara, que acababa de leer por aquellos días *La isla del tesoro*, le parecía que las explicaciones tan detalladas y concretas de miss Lunatic tenían algo de informe secreto y algo de confesión deliberada, como dando por hecho que ella misma tendría que servirse en breve de aquellos datos.

-Atiende, fíjate bien. ¿Ves ahí una cruz pequeña? Es la iglesia de Nuestra Señora del Rosario. Ahora cruza esta raya marrón y estás en Battery Park. ¿Ves la estación terminal del ferry a la isla? Pues justo entre la iglesia y la terminal del ferry, ahí verás una boca de alcantarilla pintada de rojo con un poste pequeño al lado.⁶⁶²

Y, a continuación, miss Lunatic explica a la niña qué debe hacer para poder entrar en la estatua, para que puedan verse cuando quieran. Las monedas, que habían sido mencionadas en la conversación con el comisario de policía, son clave para acceder al monumento. Además, son verdes, como la Estatua de la Libertad y el vestido de Gloria Star, la abuela de Sara, cuando vivía con el señor Aurelio, el color de la esperanza, según se explica en la obra.

-Pero en el plano no viene eso.

-No, claro -contestó miss Lunatic-, en el plano no. No me interrumpas. El poste cerca de su base tiene una ranura por donde se introduce esta moneda. Toma. Guárdala. ¿Ves?, yo también llevo el dinero en una bolsa.

Sara cogió con gesto incrédulo la moneda de tonos verdosos que le daba miss Lunatic y la examinó a la luz de la linternita. Eran demasiadas cosas. ¿No estaría soñando?

-¿Para qué me das esta moneda? -preguntó emocionada.

-¿Tú qué crees?

-Yo creo que para que pueda volver a verte cuando quiera.

-Eres lista como un rayo. Tiene razón tu abuela. Pues ya te digo, la metes en la ranura y la tapa de la alcantarilla se descorre despacito; solo se abre con este tipo de moneda, es un sistema parecido al del metro, aunque aquellas fichas son más feas...

⁶⁶² *Ibíd.*, pág. 154.

–Pero bueno –dijo Sara–, ¿se abre la tapa, aparece el túnel y qué? ¿Hay asientos o algo?

–No. Es mucho más agradable. Dices una palabra que te guste mucho, echas las dos manos por delante, como cuando te tiras a una piscina, y tú no tienes que hacer nada más. En seguida se establece una corriente de aire templado que te sorbe y te lleva por dentro del túnel como volando, sin rozar contra las paredes ni nada. Da mucho gusto.

–¿Y luego?

–Una parada breve en la base de la estatua y decir otra vez la palabra mágica. Entonces asciendes en pocos segundos hasta la copa de la estatua y si quieres puedes salir a la barandilla que tiene en la corona. De noche es muy bonito, porque no hay turistas y se ven brillar al otro lado del río todas las luces de Manhattan. Para volver, lo mismo. También junto a la alcantarilla que sale al interior de la estatua verás un poste rojo con ranura. La moneda te sirve la misma. Porque en cuanto se ha abierto la tapa, la puedes recoger, sale despedida automáticamente. ¿No te olvidarás de nada?⁶⁶³

Miss Lunatic explica también a Sara, para responder a su curiosidad, que guarda el carrito en una caseta de madera que hay junto a la iglesia de Nuestra Señora del Rosario, cuya llave tiene ella misma. Así, no se queda ningún cabo suelto en la historia. Además, recomienda a la niña que se guíe por la caseta para encontrar la tapa de la alcantarilla, para acceder a la estatua. Después se despiden en la puerta de Central Park; esta será la última vez que se vean estos dos personajes en la novela. “Ella, Sara, tenía que quedarse a solas para conocer la atracción del impulso, la alegría de la decisión y el temor del acontecer. Venciendo el miedo que le quedara, conquistaría la Libertad”.⁶⁶⁴ Esta es otra pista sobre el desenlace final de la historia, en el que Sara se mete dentro de la estatua, lo que supone la conquista de la libertad.

El carácter mágico de miss Lunatic y el hecho de que guardaba un secreto, que será clave en el final de la novela, está ya indicado en las primeras páginas, en la presentación que se hace sobre Nueva York, en concreto, Manhattan y Central Park, descritos con tintes mágicos y como si lo hiciera una niña, con su mirada infantil –más adelante la protagonista, Sara

⁶⁶³ *Ibidem*, págs. 155-156. El sentido del humor y la imaginación están presentes en la explicación del sistema de apertura de la alcantarilla, similar al del metro, pero las fichas del suburbano son más feas.

⁶⁶⁴ *Ibidem*, pág. 158.

Allen, también calificará a la isla de Manhattan como un jamón—, lo que alerta al lector de la preeminencia de lo maravilloso en la historia. También se menciona el barrio de Brooklyn, es decir, los escenarios donde tendrá lugar la historia de la obra. Y, a continuación, aparece ya la estatua de la Libertad, personaje o elemento clave en la trama. Justo en la tercera página de la novela el lector sabe que por la noche se duerme y, entonces, empiezan a pasar cosas raras. Pero esto es un secreto, que, ni siquiera, los niños o Sara saben. Este dato es una pista para ir desentrañando la evolución de la trama.

Vigilando Manhattan por la parte de abajo del jamón, donde se mezclan los dos ríos, hay una islita con una estatua enorme de metal verdoso que lleva una antorcha en su brazo levantado y a la que vienen a visitar todos los turistas del mundo. Es la estatua de la Libertad, vive allí como un santo en su santuario, y por las noches, aburrida de que la hayan retratado tantas veces durante el día, se duerme sin que nadie lo note. Y entonces empiezan a pasar cosas raras.

Los niños que viven en Brooklyn no todos se duermen por la noche. Piensan en Manhattan como en lo más cercano y al mismo tiempo lo más exótico del mundo, y su barrio les parece un pueblo perdido donde nunca pasa nada. Se sienten como aplastados bajo una nube densa de cemento y vulgaridad. Sueñan con cruzar de puntillas el puente que une Brooklyn con la isla que brilla al otro lado y donde imaginan que toda la gente está despierta bailando en locales tapizados de espejo, tirando tiros, escapándose en coches de oro y viviendo aventuras misteriosas. Y es que cuando la estatua de la Libertad cierra los ojos, les pasa a los niños sin sueño de Brooklyn la antorcha de su vigilia.⁶⁶⁵ Pero esto no lo sabe nadie, es un secreto.

Tampoco lo sabía Sara Allen, una niña pecosa de diez años que vivía con sus padres en el piso catorce de un bloque de viviendas bastante feo, Brooklyn adentro. Pero lo único que sabía es que en cuanto sus padres sacaban la bolsa negra de la basura, se lavaban los dientes y apagaban la luz, todas las luces del mundo le empezaban a ella a correr por dentro de la cabeza como una rueda de fuegos artificiales. Y a veces le daba miedo, porque le parecía que la fuerza aquella la levantaba en vilo de la cama y que iba a salir volando por la ventana sin poderlo evitar.⁶⁶⁶

Las menciones al hecho de que podía ocurrir de todo en la isla de Manhattan están presentes a lo largo de la novela, desde el inicio, lo que ayuda

⁶⁶⁵ Este dato es una pista del desenlace de la historia. De hecho, Sara recibirá el legado de miss Lunatic y se convertirá en la estatua de la Libertad.

⁶⁶⁶ Martín Gaité, Carmen: *Caperucita en Manhattan*, Madrid, Ediciones Siruela, 1990, págs. 15-16. Las últimas palabras recuerdan a una escena del cuento sobre Peter Pan.

al lector a llegar a la conclusión del carácter maravilloso de la historia y a interpretar la historia para entender el desenlace; además, es una muestra más de la coherencia y congruencia narrativa y de la maestría de Martín Gaité en el arte de narrar, que no deja ningún cabo suelto. De hecho, como se detallará a continuación, la autora cierra todas las tramas, es decir, resuelve todos los conflictos surgidos en torno a los personajes principales, todos ellos caracterizados por la fantasía y la magia: miss Lunatic, Edgar Woolf, Sara Allen y su abuela. Cuando la niña viaja en metro con su madre cada viernes para ir a casa de su abuela, en el tercer capítulo de la novela, se ofrece al lector una pista más sobre la importancia de Battery Park, que será el lugar de acceso a la estatua de la Libertad, tal como se descubre en la segunda parte de la obra. Y se hace mención al carácter mágico e imprevisible de la isla de Manhattan, donde ocurren cosas raras, incluso milagros, tal como será al final de la novela.

Había un tramo al principio del viaje en el que el metro iba, efectivamente, por dentro del East River. Y coincidía precisamente con el rato en que los comentarios de la señora Allen eran como una lluvia que no escampa. Sara cerraba los ojos no porque se mareara ni porque tuviera miedo, sino porque no podía soportar que unos asuntos tan insulsos vinieran a ocupar la mente de su madre y a interrumpir los pensamientos de ella cuando se estaba produciendo el milagro de viajar por dentro de un túnel sobre el que pesaban toneladas de agua. Su trayecto era de unas dos millas y se llamaba el Brooklyn-Battery Tunnel porque, después de pasar el río, se metía por debajo de Battery Park, el parque que queda más al sur de Manhattan, donde confluyen el Hudson y el East River. Lo había estudiado, lo sabía, conocía la fecha en que empezaron las obras del Brooklyn-Battery Tunnel, en 1905, pero eso no tenía nada que ver con la emoción de pensarlo cuando se tenía toda aquella masa de agua encima. Pasar a Manhattan por debajo de un río era la prueba más patente de que en aquella isla podía ocurrir de todo. A Sara le daba vueltas la cabeza como si fuera un molino y se le ocurrían cientos de preguntas que le quería hacer a la abuela Rebeca en cuanto llegaran a su casa.⁶⁶⁷

La dosificación de la información, que consiste en suministrar al lector poco a poco datos o pistas que serán clave para la interpretación de la historia, pero sin desvelar la trama antes del final y sin quitar suspenso o interés al

⁶⁶⁷ *Ibidem*, págs. 52-53.

desarrollo de la aventura, que Martín Gaité hace con esmero y maestría, está aplicada a lo largo de la novela, no solo en la construcción del personaje de miss Lunatic y su verdadera identidad, sino que también está presente desde el inicio de la obra, en la construcción de otros personajes, como Sara Allen y Edgar Woolf, el Rey de las Tartas. Precisamente este es otro de los personajes clave en el desenlace de la aventura nocturna de Sara Allen y de la novela. Él es presentado justo en el primer capítulo de la segunda parte de la obra, dedicado a la presentación de miss Lunatic. Es ella precisamente la encargada de hacerlo, en concreto, en la conversación que mantienen el comisario de policía y ella, en el fragmento sobre la esencia de la vida. Esto significa que miss Lunatic, además de su papel como guía o acompañante mágico de Sara Allen en la historia, desempeña otra función, pero dentro de la propia construcción y estructura de la narración: presentar a Edgar Woolf al lector.

Precisamente ayer, paseando por Central Park más o menos a estas horas, me encontré con un hombre inmensamente rico que vive por allí cerca y entablamos conversación. Pues bueno, está desesperado y no sabe por qué. No le saca partido a nada ni le encuentra aliciente a la vida. Y claro, se obsesiona por tonterías. Al cabo de un rato, parecía yo la millonaria y él el mendigo. Nos hicimos muy amigos. Dice que él no tiene ninguno. Bueno, uno, pero que se está hartando de él.

—¡Qué historia tan interesante! —dijo el señor O'Connor.

—Sí, es una pena que no tenga tiempo para contársela con detalle. Pero he quedado en ir dentro de un rato a su casa a leerle la mano. Aunque no sé si servirá de mucho, ya se lo advertí ayer, porque yo el porvenir no lo leo cerrado, sino abierto.

—¿Qué quiere decir eso?

—Que no doy soluciones, me limito a señalar caminos que se cruzan y a dejar a la gente en libertad para que elija el que quiera. Y mister Woolf está ansioso de soluciones, me temo que necesita que le manden. Tal vez porque está harto de hacerse obedecer. Edgar Woolf se llama. Gana el dinero a espuestas. Tiene un negocio muy acreditado de pastelería.

El comisario la miró con los ojos redondos por la sorpresa.

—¿Edgar Woolf? ¿El Rey de las Tartas? ¿Va a ir usted a casa de Edgar Woolf? Vive en uno de los apartamentos más lujosos de Manhattan, ¿lo sabía? Pero tiene fama de ser inaccesible, de no recibir a nadie.

–Pues ya ve, será que yo le he caído bien. A ver si se cree usted que solo me trato con desheredados de la fortuna. Aunque ahora que lo pienso –rectificó luego– también mister Woolf es un desheredado de la fortuna.⁶⁶⁸

Como hace con la construcción del personaje de miss Lunatic, cuya identidad va desvelando poco a poco, mediante pistas colocadas de forma estratégica, medida, precisa y dosificada a lo largo de la novela, Martín Gaité suministra datos ya al lector desde la aparición de mister Woolf, en la conversación que mantienen el comisario y miss Lunatic. Ya en ese diálogo hay alusiones a la verdadera identidad del Rey de las Tartas, es decir, al hecho de que es el lobo de esta versión del cuento clásico de Caperucita Roja. En primer lugar, su apellido inglés –Woolf– significa “lobo”. Además, hay continuas referencias al lobo y a su pretensión de comerse a la niña, lo que ocurre, al menos, en el relato de Perrault, como alusiones al miedo, la boca del estómago, la boca del metro, la boca de la alcantarilla...

El comisario O'Connor la miraba entre pensativo y perplejo.

–Así que usted no tiene dinero ni miedo... –dijo.

–Yo no. ¿Y usted?

El rostro del comisario se ensombreció.

–Yo miedo sí, muchas veces. Se lo confieso.

–Pues eso es mala cosa para su oficio. El miedo cría miedo, además. ¿Dónde lo siente? ¿En la boca del estómago?⁶⁶⁹

El lector sabe a través de las palabras de miss Lunatic que Edgar Woolf es, a su juicio, un desheredado de la fortuna, es decir, que no tiene libertad o no es feliz por sus ataduras a la riqueza que posee. Y el comisario facilita más datos: es rico e inaccesible, y no recibe a nadie.⁶⁷⁰ Este último comentario podría hacer pensar al lector en el carácter huraño de los lobos. La autora dedica el segundo capítulo de segunda parte de la novela a la presentación y descripción de Edgar Woolf, el Rey de las Tartas. Precisamente, como se contará en las siguientes páginas, la tarta, clave también en la historia, aparece ya desde el inicio de la obra. Es lo que él ansía y lo que lleva en su cesta Sara

⁶⁶⁸ *Ibidem*, págs. 92-94. De nuevo, otra crítica a la voracidad del dinero.

⁶⁶⁹ *Ibidem*, pág. 94.

⁶⁷⁰ *Ibidem*, págs. 93-94.

Allen. La ambición por la riqueza ilimitada podría hacer pensar al lector en otra característica del personaje del lobo, al menos, en el cuento clásico de Caperucita Roja: su voracidad. Además, físicamente está caracterizado con rasgos lobunos, como su cabeza afilada, su pelambrera rojiza...

El rascacielos donde vivía Edgar Woolf era suyo todo entero, planta por planta, ascensor por ascensor, ventana por ventana, pasillo por pasillo. O sea que las más de tres mil personas que trabajaban del sótano al piso cuarenta de aquel edificio eran empleados a las órdenes del Rey de las Tartas, y no había una sola habitación alquilada para otras oficinas, aunque todavía quedara alguna de sobra. Pero estas estancias disponibles iban siendo cada vez menos, a medida que el negocio, en auge creciente, requería instalaciones más modernas, ornamentación puesta al día y maquinaria en continua renovación.

O por lo menos eso es lo que se empeñaba en creer mister Woolf, porque ya se sabe que los ricos solo piensan en aumentar su riqueza, sacándole más rendimiento al dinero que ganan.⁶⁷¹ En sus ratos libres, visitaba aquellos espacios aún vacíos, se paseaba por ellos de arriba abajo con las manos en la espalda, se detenía pensativo, sacaba un metro del bolsillo, tomaba medidas de una pared. Y por encima de su cabeza afilada, rodeada de una pelambrera rojiza, surgían, como en una nubecita de comic, las imágenes de las nuevas instalaciones que proyectaba para ampliar los departamentos de publicidad, de experimentos culinarios, de librería; los talleres de reparación de material, los despachos administrativos, la planta de investigación química, la de facturación de envíos al extranjero, las tres plantas de hornos y cocinas. Nadie habría podido convencerle de que se estaba montando la cabeza con proyectos inútiles, porque en cuanto los imaginaba, se convertían para él en necesidades de urgente realización. Y no veía el momento de avisar a los arquitectos y diseñadores de mayor renombre para emprender las obras de mejora. No vivía para otra cosa.⁶⁷²

A continuación, el narrador cuenta que aquel negocio millonario, cada vez más próspero y famoso, había tenido su origen en una modesta pastelería de la calle 14, regentada primero por su abuelo y después por su padre, y que la única coincidencia con la multinacional pastelera actual era el nombre original, que Edgar Woolf, pese a la opinión en contra de sus asesores publicitarios, había decidido mantener para su negocio: *The Sweet Woolf*, es

⁶⁷¹ *Ibidem*, págs. 99-100. De nuevo otra crítica a la voracidad del dinero y la codicia.

⁶⁷² *Ibidem*, págs. 99-100.

decir, El Dulce Lobo.⁶⁷³ Años más tarde, cuando todo Manhattan sabía que para probar sus tartas, había que reservar mesa con anticipación o hacer cola en la lujosa pastelería de mil metros cuadrados, despidió a sus asesores, por equivocarse al considerar que el nombre era anticuado y poco comercial, aunque con una generosa indemnización.⁶⁷⁴

La denominación de la pastelería –“dulce lobo”– podría hacer pensar al lector en que al final no se va a comer a Sara Allen, la Caperucita Roja de la historia; aunque ahora el lector no lo sabe, Edgar sufrirá un proceso de transformación o evolución hasta convertirse en el Dulce Lobo; así lo llamará Sara al final de la obra. Sin embargo, se mantiene el suspense, ya que la autora sigue suministrando datos o pistas al lector sobre la identidad lobuna del personaje. Por ejemplo, el emblema de su negocio es un lobo relamiéndose –esto puede hacer pensar en que se puede comer a los niños, entre ellos, a Sara–. Además, los niños se sienten atraídos por los pasteles de la tienda.

Tanto los salones de té como la pastelería tenían grabado en las puertas giratorias de la entrada el dibujo en dorado de un lobo relamiéndose, emblema que también estaba marcado en el papel de envolver y en las servilletas.

Los niños que pasaban por El Dulce Lobo, detrás de cuyos cristales se exhibía sobre rasos y terciopelos la mayor variedad de postres jamás conocida, con un buen gusto más propio de vitrina de joyero que de confitero, se quedaban rezagados delante de aquellos escaparates marcados con las iniciales E. W., mientras aspiraban con gesto goloso el aroma que salía del interior por las puertas giratorias en continuo trasiego. Era frecuente oír algún llanto desconsolado o presenciar alguna rabieta, porque se mostraban tan contrarios a apartarse de allí que muchas veces sus madres tenían que recurrir a la violencia para tirar de ellos.

Realmente el olor a bollos, tartas y pasteles recién sacados del horno que invadía la calle en aquel tramo era tan apetitoso y tentador que circulaba un eslogan de autor desconocido, con el que los insatisfechos se solían consolar, y que decía:

El Dulce Lobo es la tienda
donde solo con oler
se desayuna o merienda.⁶⁷⁵

⁶⁷³ *Ibidem*, pág. 100.

⁶⁷⁴ *Ibidem*, pág. 101.

⁶⁷⁵ *Ibidem*, págs. 101-102.

El propio edificio, de cuarenta pisos de altura, con forma de tarta gigantesca, columnas de mármol color de chocolate, orlas de merengue, y la alternancia de los colores bizcocho, avellana, natillas, guirlache, fresa, caramelo, turrón y chocolate en sus paredes, y una terraza adornada con frutas enormes y velas de cumpleaños, que se iluminaban por la noche, atraía desde la calle.⁶⁷⁶ La autora humaniza, de vez en cuando, la figura de Edgar Woolf; por ejemplo, confía muchísimo en su amigo más fiel, de la infancia, que es su persona de confianza en la empresa, diez años mayor que él y que había comenzado a trabajar como chico de los recados a esta edad en la pastelería de la calle 14. Greg Monroe le enseñó a Edgar en su niñez a hacer muchas cosas, le encubría en alguna riña con su padre y era su cómplice, confidente y consejero sentimental, ya que Edgar creció enclenque, mimado y caprichoso.⁶⁷⁷ Monroe es el contrapunto y apoyo de su amigo, personal y profesionalmente, le aporta sensatez, es de gustos y vida sencilla, aficionado a sus tres pasiones —la lectura, la música y el dibujo—, además del cine, es leal y solícito, y está acostumbrado a consolar, a cualquier hora, a su jefe y amigo, de sus cuitas y alteraciones de humor.⁶⁷⁸ Esta última característica también puede aludir a su carácter lobuno.

El lector sabe que Edgar Woolf está obsesionado por la tarta de fresa, objeto clave y muy presente desde el inicio de la historia, ya que la madre de Sara hace muy bien este dulce, y su hija, Sara Allen, siempre la lleva en su cesta cuando va a visitar a su abuela, como hace Caperucita Roja. Se trata de una pista más, para que el lector pueda plantearse si él se comerá a la niña o su tarta, como en el cuento clásico de Perrault. Para Edgar, la tarta de fresa de su pastelería es una porquería, que está desprestigiando su negocio; sin embargo, Greg Monroe no opina eso.⁶⁷⁹ Por ese motivo, está muy alterado, lo que puede aludir al comportamiento lobuno. Además, se puede pensar en que este problema se asemeja al conflicto de los cuentos clásicos, que dará un giro a la historia y concluirá en el desenlace final.

⁶⁷⁶ *Ibidem*, págs. 102-103.

⁶⁷⁷ *Ibidem*, pág. 105.

⁶⁷⁸ *Ibidem*, págs. 111-112.

⁶⁷⁹ *Ibidem*, pág. 107.

–Pero lo malo es que el problema sigue sin resolverse, eso es lo malo...

–¡Problema, problema! –mascullaba Greg Monroe—. ¡Cómo se nota que nunca has sabido lo que es tener un problema en serio...!

Efectivamente, Edgar Woolf llevaba unos cuantos meses completamente obsesionado por culpa de la tarta de fresa. Había contratado a varios detectives para que se camuflaran entre los clientes de Dulce Lobo I y Dulce Lobo II, y le transmitieran puntualmente todos los comentarios desfavorables que recogieran acerca de la tarta de fresa. Al parecer no era de las que, en realidad, tenían mayor aceptación y se había llegado a oír decir en más de una mesa no solo que el producto había bajado de calidad, sino que nunca la tuvo.

Edgar Woolf, cada día más alterado a causa de estos informes confidenciales, había perdido el sueño, estaba histérico y no sabía cómo remediar aquel ramalazo de mala suerte que por primera vez enturbiaba la fama de su negocio.⁶⁸⁰

Debido a su nerviosismo, que también puede aludir a su carácter lobuno, Edgar Woolf despidió a sucesivos pasteleros, por no acertar con la receta verdaderamente eficaz de la tarta de fresa, lo que tiene desconcertados a los consumidores ante el cambio del sabor de este dulce cada quincena. “Porque hay que tener en cuenta que en los Estados Unidos el público es muy tradicional y poco amigo de innovaciones”.⁶⁸¹ Este comentario quizá refleje el conocimiento de la autora de la ciudad de Nueva York, observado y aprendido durante sus estancias, y que convierte en material narrativo. Obsesionado, recorrerá las calles de Manhattan para encontrar la tarta de fresa deseada. El hecho de que lo haga de incógnito, escondido tras sus gafas, y las alusiones a “presa, “paladar estragado”, a sus orejas, su paso agitado y nervioso, que le hacían parecer un malhechor, y a su voracidad probando tartas, hace pensar también en su carácter lobuno o en el personaje del lobo del cuento de Perrault.

Edgar Woolf, contra su costumbre, había empezado a salir de aquel barrio, a patearse todo Manhattan y a meterse de incógnito en diversas cafeterías del Village, de Lexington o de la Quinta Avenida. Se calaba hasta las cejas un sombrero de fieltro, se ponía gafas oscuras y surcaba la ciudad de cabo a rabo a bordo de una de sus *limusines*. Peter, su chófer de más confianza, se veía obligado a aparcar en los sitios más inverosímiles, a medida que su jefe, con los ojos fijos en la ventanilla, descubría

⁶⁸⁰ *Ibidem*, pág. 108.

⁶⁸¹ *Ibidem*.

un lugar donde su intuición le avisaba de que tal vez pudiera hallar la dulce presa apetecida. A fuerza de probar modalidades diferentes de tarta de fresa, tenía ya el paladar estragado y era incapaz de distinguir unas de otras. Muchas noches, al volver a casa, estaba tan deprimido que le pedía a Peter que le dejara en Central Park, por donde se paseaba a solas y pensativo. Su aspecto, enmascarado por las gafas, y su paso agitado y nervioso más parecían los de un malhechor huyendo de la justicia que los de un magnate adinerado.

Había llegado a caer tan bajo como para poner anuncios en los mejores diarios de Manhattan, ofreciendo el oro y el moro a quien le consiguiese la receta auténtica, casera y tradicional de la tarta de fresa de toda la vida.⁶⁸²

Edgar, que ya tiene cincuenta años, se siente frustrado por no encontrar la tarta de fresa que ansía.⁶⁸³ Su obsesión por este dulce hace que todas las mujeres con las que se relaciona lo abandonen, lo que humaniza en cierta manera al personaje. Tras ofrecer todos estos datos sobre el personaje, el lector sabe que él está esperando a miss Lunatic, y que tal como había contado ella en el episodio anterior, se habían conocido y quedado para leerle las cartas. El primer encuentro o conversación entre ellos, en Central Park, no se narra en la novela, así que el lector sabe de él, sobre todo, por la percepción que tiene del mismo Edgar Woolf y su nerviosismo al comprobar que ella no llega. En este momento, se suministra otro dato propio del comportamiento lobuno o animal: la echa furiosamente de menos y se pasea como un oso enjaulado. Además, hay una referencia al bosque, lugar donde transcurre el cuento clásico de Perrault, representado en la novela por Central Park, que lo tranquiliza.

Aquella tarde de diciembre, Edgar Woolf estaba particularmente nervioso. Se paseaba como un oso enjaulado por su enorme despacho, encendía un pitillo detrás de otro y no paraba de mirar el reloj. (...)

Sorteando los altos laureles y las estatuas que rodeaban la piscina, subió los tres escalones que llevaban a la alta barandilla circular. Allí abajo, la masa oscura de los árboles de Central Park formaba un inmenso rectángulo plagado de caminos sombríos y misteriosos. Cerró los ojos para no sentir vértigo, para ignorar la luz de las frutas gigantes que coronaban allí tan cerca, a sus espaldas, el friso de su propio anuncio

⁶⁸² *Ibidem*, págs. 109-110.

⁶⁸³ *Ibidem*, pág. 110.

luminoso, uno más entre todos los que festoneaban el bosque con sus resplandores. Se estremeció. Hacía mucho frío.

Le extrañaba aquella flojedad, como de convalecencia juvenil, aquel deseo de llorar en brazos de alguien.

Volvió a mirar el reloj. Eran las siete y media. Ya no. Estaba claro que miss Lunatic ya no venía. Y la echaba furiosamente de menos, como a un sueño evaporado, disparatado, absurdo.⁶⁸⁴

Como miss Lunatic no llega a la cita con Edgar Woolf, este se baja a Central Park a dar un paseo, con la esperanza de volver a encontrársela allí. “Entró en el dormitorio y se miró en el espejo. El fulgor de los anuncios luminosos se multiplicaba reflejado en todas las paredes de la lujosa habitación y arrancaba destellos rojizos de la cabellera de mister Woolf. Su figura le pareció misteriosa e interesante. Cogió el abrigo y el sombrero y se dirigió al pasadizo que llevaba a su rápido ascensor”.⁶⁸⁵ El fulgor y los destellos rojizos de su cabellera pueden hacer pensar en su carácter lobuno.

Edgar Woolf no reaparece en la novela hasta el sexto capítulo de la segunda parte. En los tres capítulos anteriores, en los que se narra el encuentro entre miss Lunatic y Sara Allen, y la revelación del secreto de aquella, se encuentra una única mención a él. Justo cuando ambas se despiden en la puerta de Central Park, en el capítulo quinto de la segunda parte de la obra, se cuenta que miss Lunatic creía que se le había hecho tarde para la cita que tenía con un señor.⁶⁸⁶ El lector sabe ya que se refiere a Edgar.

En los capítulos sexto y séptimo de la segunda parte de la novela el lector se reencuentra con Edgar Woolf, personaje que será también importante en la trama. Este conoce a Sara Allen, que ha ido a dar un paseo solitario por Central Park, siguiendo el consejo de miss Lunatic, quien considera que en los bosques se piensa muy bien.⁶⁸⁷ Es indudable la importancia del papel que desempeña el parque, al que estos tres personajes califican de bosque, lugar

⁶⁸⁴ *Ibidem*, pág. 113.

⁶⁸⁵ *Ibidem*, pág. 115.

⁶⁸⁶ *Ibidem*, pág. 158.

⁶⁸⁷ *Ibidem*, pág. 158.

clave en el cuento clásico de Caperucita Roja, aunque en la novela aparece como un espacio percibido por ellos tres como relajante, no en vano simboliza la libertad y la fantasía. Este y otros elementos de la historia pueden hacer pensar al lector que el desenlace de la novela va a ser diferente al narrado en el relato de Perrault.⁶⁸⁸ Sin embargo, Sara Allen, imaginativa y ensimismada en sus recuerdos y ensoñaciones sobre el encuentro con miss Lunatic, alimentados por su afición al cine y a la literatura, se asusta cuando se encuentra de noche en el parque con Edgar Woolf. Las referencias a su carácter lobuno y a los cuentos clásicos infantiles son evidentes: los guantes de cabritilla, la dilatación de las aletas de su nariz afilada como si olfateara algo, la calificación de animal al acecho y, sobre todo, las semejanzas con el cuento de Caperucita Roja en el diálogo que mantienen ambos. Las dudas de la niña, que lleva una cesta con una tarta de fresa de su madre para su abuela, hacen también dudar al lector sobre el desenlace, ya que las características lobunas, de animal al acecho, se mezclan con su aspecto humano.

Estaba tan absorta en sus recuerdos y ensoñaciones que, cuando oyó unos pasos entre la maleza a sus espaldas, se figuró que sería el ruido del viento sobre las hojas o el correteo de alguna ardilla, de las muchas que había visto desde que entró en el bosque.

⁶⁸⁸ Alison Ribeiro de Menezes considera, respecto a la conexión o diálogo de los cuentos infantiles creados por Martín Gaité con los relatos tradicionales: "Intertextual dialogue with traditional tales is an important element of this subversión of the children's canon". Por ejemplo, explica que la protagonista de *El pastel del diablo* combina elementos de *La bella durmiente* con la versión de Martín Gaité de la "chica rara", que cuestiona las normas del cuento. Respecto a Sara Allen, "for Lucía Llorente, *Caperucita* connects not only with *Little Red Riding Hood* but also with Lewis Carroll's *Alice in Wonderland*, since Martín Gaité's protagonist, like Alice, is not afraid of the world of fantasy but rather incorporates it into her daily life". (Ribeiro de Menezes, Alison: "New York as 'Pórtico' in Martín Gaité's late work", en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, Carmen Martín Gaité. *Nuevas perspectivas*, núm. 52, enero-junio 2014, pág. 52). La otra cita es de Lucía I. Llorente: "*Caperucita en Manhattan*. Caperucita en el país de las maravillas", en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, núm. 22, 2010. Para Bettina Pacheco Oropeza, Sara Allen "es una más de la saga de niñas raras que viven en las páginas de la literatura infantil contemporánea escrita por mujeres (...) La búsqueda de identidad, el disfrute de la soledad como espacio para la libertad y el ansia de defenderla a cualquier precio, son constantes que reaparecen en la novela simbolizadas en las peripecias vividas por Sara, la niña rara en cuya vida la realidad y la fantasía se mezclan con la mayor naturalidad". (Pacheco Oropeza, Bettina: "La niña rara: *Caperucita en Manhattan*", en Redondo Goicoechea, Alicia (ed.): *Carmen Martín Gaité*, Madrid, Ediciones del Orto, 2004, pág. 120). Como se ha indicado en esta investigación, en *Caperucita en Manhattan* hay numerosas referencias, semejanzas y diferencias tanto con el cuento clásico de Perrault como con *Alicia en el país de las maravillas*. Como recuerda Elisabetta Sarmati, sobre la compleja relación intertextual entre *Caperucita en Manhattan* y los cuentos tradicionales, así como de la influencia de Italo Calvino, Lewis Carroll o Robert Louis Stevenson, han investigado y escrito también Maria Vittoria Calvi, Domenico Antonio Cusato, David González Couso, José Jurado Morales, Lucía I. Llorente y José Teruel Benavente (estas referencias se encuentran en la bibliografía final de esta tesis). Citados por Elisabetta Sarmati: "Visiones de Nueva York en *Caperucita en Manhattan* de Carmen Martín Gaité", en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, Carmen Martín Gaité. *Nuevas perspectivas*, núm. 52, enero-junio 2014, pág. 57.

Por eso, cuando descubrió los zapatos negros de un hombre que estaba de pie, plantado delante de ella, se llevó un poco de susto. No en vano el vampiro del Bronx andaba suelto todavía, la propia miss Lunatic se lo había confirmado. Y tal vez aburrido de no encontrarse con víctimas en Morningside Park, bien pudiera ser que hubiera trasladado a este otro barrio su campo de operaciones.

Pero al alzar los ojos para mirarlo, sus temores se disiparon en parte. Era un señor bien vestido, con sombrero gris y guantes de cabritilla, sin la menor pinta de asesino. Claro que en el cine a veces esos son los peores. Y además no decía nada, ni se movía apenas. Solamente las aletas de su nariz afilada se dilataban como olfateando algo, lo cual le daba cierto toque de animal al acecho. Pero en cambio la mirada parecía de fiar; era evidentemente la de un hombre solitario y triste. De pronto sonrió. Y Sara le devolvió la sonrisa.

—¿Qué haces aquí tan sola, hermosa niña? —le preguntó cortésmente—. ¿Esperabas a alguien?

—No, a nadie. Simplemente estaba pensando.

—¡Qué casualidad! —dijo él—. Ayer más o menos a estas mismas horas me encontré aquí a una persona que me contestó o mismo que tú. ¿No te parece raro?

—A mí no. Es que la gente suele pensar mucho. Y cuando está sola, más.

—¿Vives por este barrio? —preguntó el hombre mientras se quitaba los guantes.

—No, no tengo esa suerte. Mi abuela dice que es el mejor barrio de Manhattan. Ella vive al norte, por Morningside. Voy a verla ahora y a llevarle una tarta de fresa que ha hecho mi madre.⁶⁸⁹

En el diálogo entre Edgar y Sara hay muchas reminiscencias del cuento de Caperucita Roja, como el hecho de que se encuentra con el lobo en el bosque cuando va a visitar a su abuela y que lleva una cesta con merienda para su abuela, que ha preparado su madre. Sin embargo, también hay diferencias, entre ellas, la obsesión de Edgar por la tarta, que, al descubrirla, se comporta como si fuera un lobo; de hecho, así lo parece, incluso, su aspecto. Sara confirma al lector que Edgar es un lobo y lo hace con humor, bromeando, no en vano ya había leído el cuento de Caperucita Roja, que le regaló el señor Aurelio; ella también fue la que desveló la identidad verdadera de miss Lunatic, gracias a su imaginación y fantasía.

⁶⁸⁹ Martín Gaité, Carmen: *Caperucita en Manhattan*, Madrid, Ediciones Siruela, 1990, págs. 162-163.

Se disponía a coger la cestita, cuando notó que aquel señor se adelantaba a hacerlo, alargando una mano con grueso anillo de oro en el dedo índice. Le miró; había acercado la cesta a su rostro afilado, rodeado de un pelo rojizo que le asomaba por debajo del sombrero, estaba oliendo la tarta y sus ojos brillaban con triunfal codicia.

—¿Tarta de fresa? ¡Ya decía yo que olía a tarta de fresa! ¿La llevas aquí dentro, verdad, querida niña?

Era una voz la suya tan suplicante y ansiosa que a Sara le dio pena, y pensó que tal vez pudiera tener hambre, a pesar de su aspecto distinguido. ¡En Manhattan pasan cosas tan raras!

—Sí, ahí dentro la llevo. ¿La quiere usted probar? La ha hecho mi madre y le sale muy buena.

—¡Oh, sí, probarla! ¡Nada me gustaría tanto como probarla! ¿Pero qué dirá tu abuela?

—No creo que le importe mucho que se la lleve empezada —dijo Sara, volviendo a sentarse en el banco y retirando la servilleta de cuadros—. Le diré que me he encontrado con... Bueno, con el lobo —añadió riendo—, y que tenía mucha hambre.⁶⁹⁰

Cuando Sara desenvuelve la tarta, Edgar Woolf se inquieta cada vez más, antes de probarla, hasta tal punto que su aspecto y su comportamiento comienzan a ser inquietantes para la niña, como en el cuento clásico cuando el lobo se relame para comerse, primero a la abuela, y después a Caperucita. Edgar confirma a la niña y al lector su identidad de lobo, que acaba de descubrir Sara.

Acababa de desenvolver la tarta, quitándole el papel de plata, y el olor que desprendía era en verdad excelente.

—No mentirías —dijo el hombre—, porque me llamo Edgar Woolf. Y en cuanto al hambre... ¡Oh, Dios, es mucho más que hambre! ¡Es éxtasis, querida niña! ¡Voy a poder probarla! ¡Qué impaciencia!

Se quitó el sombrero, cayó de rodillas y miraba arrobado el pastel, aspirando sus efluvios con frenesí. La verdad es que su actitud empezaba a parecer algo inquietante. Pero Sara se acordó de las recomendaciones de miss Lunatic y decidió que no tendría miedo.

—¿Tiene una navaja, mister Woolf? —preguntó con total serenidad—. Y, si no le importa, le ruego que no meta tanto las narices en la tarta. ¿Por qué no se sienta tranquilamente aquí conmigo?

Mister Woolf obedeció en silencio, pero las manos le temblaban cuando sacó una navaja de nácar que llevaba, junto con un manojito de llaves, enganchada al final de una

⁶⁹⁰ *Ibíd.*, págs. 163-164.

gruesa cadena. Partió un trozo con pulso inseguro. Y, procurando controlarse y anteponer la educación a la gula, se lo ofreció a la niña con gesto delicado.

–Toma, tú querrás también. ¿Qué te parece este *picnic* improvisado en Central Park? Puedo decirle a mi chófer que nos traiga unas coca-colas.

–Se lo agradezco, mister Woolf, pero yo la tarta de fresa la tengo un poco aborrecida. Y a mi abuela le pasa igual. Es que mi madre la hace mucho, demasiado.

–¿Y siempre le sale tan bien? –preguntó mister Woolf que, ya sin más miramientos, había engullido el primer trozo de tarta y lo estaba paladeando con los ojos en blanco.

–Siempre –aseguró Sara–. Es una receta que no falla.⁶⁹¹

Después de relamerse y de poner los ojos en blanco cuando engulle el primer trozo de la tarta de fresa, como si fuera el lobo que se come a la abuela o a Caperucita Roja, mister Woolf, que es como le llama Sara, lo que alude a su identidad de lobo, le implora la receta de dicho dulce, ya que considera que es la tarta de fresa que estaba buscando. La niña desconfía aún de él, aunque a la vez siente piedad por él y lo consuela. Cuando Sara lo acaricia, la respiración entrecortada, que alude al lobo o animal, comienza a apaciguarse.

Entonces ocurrió algo inesperado. Mister Woolf, sin dejar de masticar ni de relamerse, volvió a caer de rodillas, pero esta vez delante de Sara. Hundió la cabeza en su regazo y exclamaba implorante, fuera de sí...

–¡La receta! ¡La auténtica! ¡La genuina! Necesito esa receta. ¡Oh, por favor! Pídeme lo que quieras, lo que quieras, a cambio. ¡Me tienes que ayudar! ¿Verdad que vas a ayudarme?

(...) Sin darse cuenta, empezó a acariciarle el pelo como a un niño. Lo tenía muy limpio, suave al tacto y emitía en la penumbra unos reflejos cobrizos muy peculiares. Mister Woolf se fue apaciguando y su respiración entrecortada por suspiros se volvió más rítmica.

–Vamos, por favor, mister Woolf, ¿por qué llora? Ya verá como todo se arregla.

–¡Qué buena eres! Lloro por eso, por lo buena que eres. ¿Verdad que me vas a ayudar?

Sara se puso un poco en guardia. Volvió a acordarse fugazmente del vampiro del Bronx. Tampoco convenía dejarse embaucar, sin poner antes las cosas en claro.⁶⁹²

⁶⁹¹ *Ibidem*, págs. 164-165.

⁶⁹² *Ibidem*, págs. 165-166.

Ante las dudas de Sara para saber exactamente cómo puede ayudarle, mister Woolf le muestra desde el parque su edificio con forma de tarta y le dice que le pida lo que quiera. Los dos están ya más tranquilos, ya que él está sonriente, lo que le hace parecer más joven y guapo, según la niña. Prueba otro trozo de tarta, esta vez degustándola despacio, y se siente calmado, curioso y arrobado por la conversación de la niña. De hecho, recuerda en este momento su encuentro con miss Lunatic justo en ese mismo lugar del bosque y sus palabras sobre lo maravilloso, tema esencial de esta novela y una de las ideas principales de la concepción de Martín Gaité sobre el quehacer literario. No es casual la coincidencia de las dos escenas en el mismo espacio; de hecho, refleja la conexión entre miss Lunatic y la niña, y la fusión de ambas al final de la novela, en el sentido que Sara accede a la estatua de la Libertad. Los tres personajes están conectados por el bosque. Al igual que miss Lunatic, Edgar Woolf sufre una transformación, justo en este fragmento de la novela, que disfruta de nuevo de la vida y la tranquilidad, sin prisa, pero también puede entenderse como una transformación de lobo a ser humano, ya que en este tramo de la historia, se olvida de su voracidad, incluso, económica, y recupera su lado más humano y tierno. En esta evolución, es evidente la influencia de Sara y de miss Lunatic.

Y notaba Edgar Woolf, efectivamente, que aquella sensación de prisa permanente que le ponía nudos por dentro había desaparecido, sustituida por una extraña calma placentera.

Mientras Sara se paseaba por delante de él con las manos en la espalda y los ojos cerrados, él, sentado en el banco, cortó otra rajita fina de tarta y la degustó más despacio. No, esta vez no se engañaba. Era definitiva. Pero lo curioso es que estaba disfrutando de comerla y de estar en el parque con esta niña. Se acordó de que allí, en aquel mismo claro del bosque, se había encontrado el día anterior con la extraña mendiga del pelo blanco que le había estado hablando del poder de lo maravilloso. De repente se acordaba con toda claridad de sus palabras, y sintió que le recorría la espalda un inquietante escalofrío.⁶⁹³

En este instante, Edgar Woolf recuerda las palabras de miss Lunatic sobre el poder de lo maravilloso: “Las gentes que tienen miedo a lo maravilloso

⁶⁹³ *Ibidem*, págs. 168-169.

deben verse continuamente en callejones sin salida, mister Woolf –le había dicho—. Nada podrá descubrir quien pretenda negar lo inexplicable. La realidad es un pozo de enigmas. Y si no, pregúnteselo a los sabios”.⁶⁹⁴ A continuación, el personaje llega, incluso, a pensar en lo bonito que podría ser tener un nieto, como le dice su amigo Greg Monroe, que sí los tiene. Lo hace cuando contempla a Sara, con cariño: “Cerró los ojos. Le extrañaba acordarse con tanto detalle. Hacía mucho tiempo, tal vez desde su juventud, que no experimentaba el placer de repasar una idea con los ojos cerrados. Y, al abrirlos, vio los zapatitos rojos de Sara Allen, embutidos en sus calcetines blancos, y con aquel botón redondito en la trabilla. Estaba parada delante de él. La miró con cariño, sonriendo. Tenía razón Greg Monroe: por culpa del negocio, se había negado a sí mismo muchas satisfacciones. Tener un nieto debía ser una cosa muy bonita”.⁶⁹⁵ Sara, identificada desde el inicio de la novela con los atributos de Caperucita Roja, como el color rojo y la cesta, despierta ternura en Edgar, lo que confirma la transformación de lobo a ser humano del personaje.

A cambio de su ayuda, Sara le pide a Edgar Woolf que invite a su abuela a la terraza de su edificio y que a ella la lleve a casa de la abuela en *limusine*, deseos que él le concede. “Sara, en un arranque espontáneo, abrazó a mister Woolf, que seguía sentado en el banco y le estampó un beso en la frente. Él se puso un poco colorado”.⁶⁹⁶ Esta alusión al color rojo, que identifica a Sara como Caperucita, puede hacer pensar en la influencia de la niña en él. Edgar Woolf le explica cuál es su petición: la receta de la tarta de fresa. La niña le comenta que esta se encuentra en casa de la abuela. Desde el capítulo cuatro de la novela, en la primera parte de la misma, el lector conoce la existencia de la receta y de la importancia de su secreto, hasta tal punto que este solo ha leído el texto del sobre lacrado escrito a mano por la madre de Sara donde está guardada. El lector lo descubre guiado por Sara, que lo encontró un día en un cajón de un mueble, cuando se quedó sola en casa de la abuela: “Verdadera receta de la tarta de fresa, tal como me la enseñó en la infancia Rebeca Little,

⁶⁹⁴ *Ibidem*, pág. 169.

⁶⁹⁵ *Ibidem*, pág. 169.

⁶⁹⁶ *Ibidem*, pág. 170.

mi madre”.⁶⁹⁷ Tras este descubrimiento, Sara se rio: “Ahora resultaba que, después de tantas historias con la tarta de fresa, la abuela también la sabía hacer”.⁶⁹⁸

Sara, después de acordar el pacto con Edgar Woolf, recuerda que es el segundo que hace en ese día –el primero es el pacto de sangre con miss Lunatic, como sabe el lector– y que la receta es otro secreto, con lacres y todo, pero considera que este es muy tonto.⁶⁹⁹ Por ese motivo, le comenta a Edgar que es fácil convencer a su abuela, Gloria Star, para que le entregue la receta, y que a ella le gusta mucho bailar. Cuando él descubre la identidad de la abuela, sueña y recuerda las palabras de miss Lunatic sobre lo maravilloso, lo que confirma la transformación que ha sufrido el alma del personaje, y es una pista que anticipa la llegada de la magia a la vida de él, por su próxima relación amorosa con Gloria Star.

–¡Gloria Star! –exclamó mister Woolf, mirando al vacío con ojos soñadores–. Nada podrá descubrir quien pretenda negar lo inexplicable. ¡Qué gran verdad!

–No lo entiendo bien. ¿La conoces? –preguntó Sara, mirándole con curiosidad.

–La oí cantar varias veces cuando yo era casi un chiquillo y vivía en la calle 14. Parece un sueño. Era una mujer extraordinaria tu abuela.

–Sigue siendo extraordinaria –afirmó Sara–. Y además, te va a dar la receta de la tarta de fresa. Que no se te olvide.

–De acuerdo. Me consume la impaciencia. Vamos, Sara. Tenemos que salir para casa de tu abuela inmediatamente, cada uno en una *limusine*, ya que a ti te gusta ir sola, según has dicho.⁷⁰⁰

Este capítulo, sobre el encuentro entre Sara y Edgar, acaba con la visión de ambos cogidos de la mano, hablando y riendo, mientras él comenta el carácter mágico de los acontecimientos: “Sí, cada una con un chófer. Pero anda más ligera, hija. Déjame la cesta, que te la llevo yo. Mira que cuando le diga a Greg Monroe que voy a conocer a Gloria Star... No se lo va a creer. Y encima, a causa de la tarta de fresa –añadió riéndose–. Dirá que son fantasías,

⁶⁹⁷ *Ibidem*, pág. 65.

⁶⁹⁸ *Ibidem*.

⁶⁹⁹ *Ibidem*, pág. 171.

⁷⁰⁰ *Ibidem*, pág. 172.

delirios...”⁷⁰¹ Es un final distinto al encuentro entre el lobo y Caperucita del cuento clásico. Sin embargo, continúan en la novela las semejanzas con el relato de Perrault. Por ejemplo, en el siguiente capítulo, Edgar Woolf pretende llegar antes que la niña a casa de la abuela, en este caso, para conseguir la receta de la tarta, según puede pensar en este momento el lector; para ello, da instrucciones a su chófer favorito, Peter, del que descubre ahora, después de siete años de fidelidad, un detalle particular de su vida, el hecho de que tiene cuatro niños. “Era el tipo de fallos humanos que le solía reprochar el viejo Greg Monroe”.⁷⁰² Este dato alude a la identidad lobuna de Edgar, que también tiene una parte humana.

Edgar Woolf le había cedido a Sara la más lujosa de sus tres *limusines*, la conducida por Peter, su chófer predilecto, no sin antes llamar a este aparte para hacerle algunas advertencias que le parecían importantes. En primer lugar, convenía que a la niña le diera un buen paseo por Manhattan, procurando alargarlo con algunos rodeos, porque, aunque iban al mismo sitio, él tenía interés en llegar antes. Por otra parte, le encargaba que cuidara a aquella criatura como a las niñas de sus ojos, evitándole toda clase de peligros, pero sin negarle ningún capricho. Peter se había quedado pensativo.

—Esos dos extremos son difíciles de armonizar, señor. Perdona que se lo diga. Porque los niños suelen encapricharse precisamente de lo más peligroso.⁷⁰³

Sara, antes de partir en su limusina, se dirige a Edgar Woolf, para revelarle que la receta está en el cajón de arriba del secreter, por si acaso la abuela se ha olvidado de ello. Esta escena recuerda, incluso, por la postura del lobo, al cuento de Caperucita Roja, aunque finaliza con muestras de cariño por parte de los dos personajes:

—Se me olvidaba decirte una cosa muy importante —dijo la niña—, agáchate para que me oigas mejor. Si llegas antes que yo, puede que la abuela no se acuerde de dónde tiene guardada la receta. Es un poco despistada. Dile que la he visto yo el otro día en el cajón de arriba del secreter.

—De acuerdo. Lo malo es si no me abre. Quizá no se fíe.

—¡Que sí! Si fuera mamá... Pero ella no tiene nunca miedo, ¡hasta baja al parque de Morningside! Ah, y dile que yo llego en seguida. ¿Llevas las señas bien apuntadas?

⁷⁰¹ *Ibidem*, pág. 172.

⁷⁰² *Ibidem*, pág. 176.

⁷⁰³ *Ibidem*, pág. 175.

—Que sí, guapa, no te preocupes —dijo mister Woolf, dando visibles muestras de impaciencia—. Las señas y el teléfono. ¿Vas a gusto?

—¡Muy a gusto! No me lo puedo ni creer; ¡y qué mullidito está...! y luego tantos botones. ¿Puedo abrir el bar?

—Sí, hija, puedes hacer lo que quieras. Y si tienes alguna duda, le hablas a Peter por ese telefonito.

—¡Qué maravilla! Pues hasta luego, Dulce Lobo.

—Hasta luego, Sara —dijo mister Woolf, dándole un beso y sonriendo—. ¡A surcar Manhattan, y que te diviertas!

—¡Lo mismo digo!⁷⁰⁴

Mientras Edgar Woolf se dirige en su limusina a casa de Gloria Star, la abuela de Sara, él recuerda las palabras de miss Lunatic sobre lo maravilloso y los milagros en la vida, rememora la primera vez que se enamoró, en su adolescencia, precisamente de Gloria Star, a la que conoció una vez mientras actuaba en un *music-hall*, ataviada con el vestido verde, el mismo de la primera parte de la novela —el lector sabe que, cuando el señor Aurelio la abandona, ella deja de ser Gloria Star y se convierte de nuevo en Rebeca, su nombre real, y guarda el vestido en un armario—. La información sobre el amor que sintió una vez Edgar por Gloria Star es una pista del posible desenlace de su historia en común y, desde luego, a partir de ahora el lector puede a comenzar a cuestionarse cuál es la razón actual de él para acudir a solas a casa de la abuela: si encontrar la receta de la tarta o reencontrarse con la cantante, e incluso, una posible relación amorosa con ella, tal como sueña Edgar.

Edgar Woolf se metió en su *limusine*, se arrellanó en el asiento y se puso a pensar en lo que le había dicho miss Lunatic sobre los milagros. Cuando él tenía dieciséis años, se había enamorado locamente de una chica pelirroja, maravillosa e inalcanzable. Sería como unos ocho años mayor que él. Era dulce, sensual y descarada. Y, a pesar de que jamás había llegado a cruzar una palabra con ella, por culpa de su timidez, durante tres cursos fue incapaz de concentrarse en el estudio y se estuvo gastando todos sus ahorros en ir a oír cantar a los lugares más inverosímiles. Luego había perdido su pista por completo.

Pero todavía guardaba un clavel seco que una vez ella se había sacado del pecho, para tirárselo, después de besarlo. Se lo tiró a él, a aquel adolescente desgarrado, hijo

⁷⁰⁴ *Ibídem*, pág. 177.

de un modesto pastelero de la calle 14. Tal vez lo conociera de vista y se hubiera llegado a percatar de lo mucho que él la amaba desde lejos. Acababa de cantar *Amado mío*, la canción de Rita Hayworth en *Gilda*. Y le había sonreído dos veces mientras la cantaba. Luego se sacó el clavel del escote y lo besó antes de mandárselo por el aire. Y él lo había cogido en el cuenco de sus manos y lo había besado también. El vestido que llevaba también era verde. Fue una noche de marzo en un music-hall pequeño de la calle 47 que se llamaba Smog y que ya no existía. A pesar del tiempo transcurrido, Edgar Woolf jamás había podido olvidar aquella noche en que su mirada se había cruzado tan intensamente con la de Gloria Star. (...)

Edgar Woolf miró a través de la ventanilla y se dio cuenta, como entre sueños, de que ya habían salido a la Quinta Avenida.

-¡A Morningside por el camino más corto! –ordenó a Robert.⁷⁰⁵

Después de esta escena, Edgar Woolf no vuelve a aparecer en la novela hasta el último capítulo de la obra. En este intervalo, el lector conoce qué ha hecho Sara mientras tanto. La niña, acompañada por Peter, el chófer preferido de Edgar, recorre las calles de Manhattan en la limusina, incluso llega a dormirse. En este capítulo titulado “Los sueños de Peter”, conocemos los sueños y fantasías de Peter, un conductor muy habilidoso, pero cuyas proezas no recibían el reconocimiento de su jefe. Peter sueña y fantasea con protagonizar una película de persecuciones, tenía cuatro hijos y una esposa sensata y práctica, Rose, que procuraba no fomentarle sus fantasías, pero que se emocionaba con las películas que narraban las aventuras de aquellos soñadores caídos al fango con las alas rotas.⁷⁰⁶

El hecho de que un capítulo de la novela se titule así –“Los sueños de Peter”– demuestra el papel destacado de Peter en la historia, ya que es a quien Edgar Woolf encarga pasear en limusina a Sara y la deja a su cuidado. De hecho, la vigila y procura que no le ocurra nada malo. Recuerda, en cierta manera, al papel de guardián o salvador del cazador del cuento de Caperucita Roja, pero pasado por el tamiz del universo literario de Martín Gaité. También puede aludir a Peter Pan, personaje literario que conoce la propia Sara, a

⁷⁰⁵ *Ibidem*, págs. 177-179. En la novela también se mencionan los espejos, los cristales, los retrovisores y, como en esta cita, las ventanillas, elementos habituales de la producción de la autora. También hay una referencia cinematográfica.

⁷⁰⁶ *Ibidem*, págs. 179-181.

través de sus lecturas, y que es mencionado varias veces en la novela, por dos razones: en primer lugar, por encarnar la fantasía y la magia, y, en segundo lugar, porque, como Peter Pan, el chófer conduce a Sara, como si fuera Wendy, hasta el acceso a libertad y a sus sueños, ya que en el trayecto en limusina, ella logra acceder por vez primera al lugar de acceso a la estatua de la Libertad. Sí es cierto que, aunque Peter es soñador, es responsable y cuida perfectamente de la niña, tal como le ha encargado su jefe. La mayor parte de los personajes de la segunda parte de la novela, y de la obra completa, creen en lo maravilloso y se dejan llevar por la magia, aunque los más propensos son Sara y miss Lunatic, símbolos de la libertad, la primera por buscarla y la segunda por ser su esencia.

Después de despertarse, Sara suplica a Peter que detenga la limusina porque quiere ir a ver la estatua de la Libertad. No espera a su consentimiento y sale del coche para ir a ver el acceso al monumento y comprobar que al introducir la moneda, se podía entrar a ella, tal como le comentó miss Lunatic. En ese momento llega el chófer en su busca. Justo después hay una referencia al posible encuentro que estaría teniendo en ese momento entre Edgar Woolf y su abuela, en el final del penúltimo capítulo de la novela. “Pero también pensaba con un poco de preocupación en la abuela y en cómo le habría sentado la visita de mister Woolf, porque la abuela era muy especial y no le gustaba todo el mundo. Igual había metido la pata al darle sus señas, sin previa consulta, a aquel hombre que, al fin y al cabo, era un total desconocido, por rico que dijera ser y todas las señas lo confirmaran”.⁷⁰⁷ La mención a la pata puede hacer pensar en el carácter lobuno de Edgar.

En el último capítulo de la novela, titulado “Happy end, pero sin cerrar”, el lector se encuentra a Robert, el chófer de la limusina en la que ha viajado Edgar, esperando a la puerta de la casa de la abuela. En ese instante, llega Peter. Ambos ven cómo Sara abre el portal y dialogan de forma furtiva, dentro de una de las limusinas, sobre la posible identidad de ambas y las razones por las que está allí su jefe. “Mientras dentro de la limusine número dos se

⁷⁰⁷ *Ibídem*, pág. 192.

mantenía esta conversación furtiva, Sara Allen, no menos furtivamente, había llegado al séptimo y había abierto con una vuelta silenciosa de llave la puerta de casa de su abuela. Pensó sin saber por qué: ‘Todavía es sábado’. Y le pareció rarísimo”.⁷⁰⁸ El lector conoce el desenlace de la parte de la trama relacionada con la tarta de fresa, Edgar y la abuela, a través de los ojos de Sara, que, escondida y de forma furtiva, contempla la escena final en casa de su abuela. Ya se anticipa el posible final uno o dos párrafos antes con la mención de ser una escena de sueño, la luz tenue similar a un camino de esperanza, el vestido verde, símbolo también de la esperanza, y la canción *Amado mío*, que cantó Gloria Star la vez que Edgar la vio y se enamoró de adolescente:

Si no llevara ya a estas alturas del sábado el alma tan cargada de emociones como la llevaba, esta entrada a hurtadillas y de noche en la casa de Morningside (quitando incluso el detalle de haber llegado en *limusine*) le hubiera parecido una escena de sueño. Porque ¡había soñado tantas veces y desde hacía tanto tiempo con que entraba por la noche y sin compañía de nadie en la casa de Morningside!

La puerta no había hecho ningún ruido. Se detuvo en el vestíbulo y contuvo la respiración. Del cuarto de estar, sobre un fondo de música suave, venía un rumor de risas y cuchicheos.

Sara, conforme avanzaba despacito por el pasillo, se dio cuenta de que iba pisando el haz de luz tenue que salía por la puerta entreabierta del cuarto de estar, como un camino de esperanza a seguir entre la tiniebla. Se acercó y asomó un poquito la cabeza por la ranura de la puerta.

La abuela, vestida de verde, giraba en brazos del Dulce Lobo, a los sonos de *Amado mío*, que se estaba oyendo en el pick-up. De vez en cuando echaba la cabeza para atrás y su pareja se inclinaba hacia su oído y le decía algo que la hacía reír. Encima de la mesita había una botella de champán abierta y dos copas a medio llenar. Arrellanado en su butaca, dormitaba el gato Cloud.

Sara retrocedió tan sigilosamente como había avanzado. Se detuvo unos instantes apoyada en la pared y se abrazó a sí misma, cruzando los brazos por delante y posando las manos en sus propios hombros. Con los ojos cerrados, escuchaba extasiada los sonos de aquella música entre dulce y picante, y se sentía palpar el pecho tembloroso. Mister Woolf era un poco más alto que la abuela. Y era mentira que no bailara bien. Se sintió invadida por un inexplicable desfallecimiento, una especie de languidez que le bajaba por las piernas.

⁷⁰⁸ *Ibídem*, pág. 198.

Fueron unos instantes nada más. En seguida reaccionó. Su intuición le avisaba de que ella allí estaba estorbando, y comprendió que no le convenía ser descubierta. Así que se dirigió con decisión hacia la salida.⁷⁰⁹

Así se resuelve en la novela la trama sobre la tarta y Edgar Woolf. De la tarta no se sabe nada más, lo que deja abierta la interpretación para el lector, que puede llegar a la conclusión de que la obsesión de Edgar por la receta ha pasado a un segundo plano, ni tampoco se cuenta el encuentro entre él y la abuela de Sara, salvo este desenlace final que ve la niña. De esta forma, también culmina el proceso de transformación de Edgar Woolf, de su aspecto lobuno a su lado más humano, así como de la visión que tiene de la vida y su obsesión y pulsión por el dinero. Esta evolución es patente en la denominación de Dulce Lobo, en quien se acaba convirtiendo, la denominación de la pastelería modesta de su familia que él se había obstinado en mantener para su próspero negocio. Precisamente, en la primera parte de la novela hay una referencia a El Dulce Lobo. En esta escena, el marido de la madre de Sara, en alusión a la tarta de fresa que hace ella, se refiere a esta célebre pastelería, y su vecino comenta que la auténtica reina de la tarta de fresa es Vivian Allen, lo cual se hará realidad al final de la obra. Se trata de pistas para el lector que aluden a la búsqueda que hará Edgar Woolf de la receta de la tarta de fresa que desea, ya que la suya no es la adecuada, y que será, precisamente, la que elabora la madre de Sara. Los datos suministrados en esta parte de la novela manifiestan también la importancia de la denominación de la pastelería, El Dulce Lobo, un nombre clave en el proceso de transformación del personaje de Edgar. Se trata de la celebración del cumpleaños de Sara en un restaurante, al que su madre ha llevado una tarta de fresa, unas horas antes de la escapada nocturna de la niña.

—Es que la tarta la ha hecho Vivian anoche —aclaró el señor Allen—. Tarta de fresa. Es su especialidad, ¿verdad, mujercita? Puede competir con las de El Dulce Lobo.

Ella hizo un gesto de falsa modestia, como queriendo quitarle importancia al comentario de su marido. El Dulce Lobo era la pastelería más famosa de todo Manhattan. Hacían setenta y cinco clases de tartas diferentes. Estaba cerca de Central

⁷⁰⁹ *Ibidem*, págs. 198-199. En el inicio de la cita Sara comenta su tendencia a la ensoñación y el sueño.

Park, y tenía además dos salones de té, donde nunca se encontraba sitio libre para merendar, aunque eran muy grandes.

–No exageres, hombre –dijo la señora Allen–. Además, que la prueben primero. Creo que me ha salido bastante buena. Pero son ellos los que tienen que juzgar.

La probaron, repitieron todos, menos Sara, y no quedó ni una migaja.

–Ya quisiera El Dulce Lobo –comentó Philip Taylor–. Y si no, aunque solo sea por una apuesta, reservamos allí mesa para un fin de semana, pedimos la tarta de fresa y la comparamos con la de Vivian. ¿A que es una buena idea?

–Pues por mí, eso está hecho –dijo el señor Allen.

Y Sara notó que por primera vez se enorgullecía, ante sus vecinos, de la tarta de fresa. Miraba muy satisfecho a su mujer.

–Y como sea peor –siguió el señor Taylor–, llamamos al dueño y le decimos: “¿Y a usted le llaman el Rey de las Tartas? ¡Vamos, hombre! La Reina está aquí, aquí tiene usted a la verdadera Reina de las Tartas”. Y se tendrá que callar, por muy Dulce Lobo que sea.

Todos se reían mucho, y la señora Allen miraba arrobada a Philip Taylor.

La comida terminó, pues, como era de esperar, cantando las alabanzas de la tarta de fresa.⁷¹⁰

Así también se resuelve la trama relacionada con la abuela, ya que recupera la magia y la felicidad, y vuelve a convertirse en Gloria Star, de nuevo, gracias al amor. El color verde, que simboliza la época esperanzadora y feliz de la abuela, gracias al amor, se manifiesta ya en la primera parte de la novela, cuando se retrata a este personaje y se cuenta su historia y su estrecha relación con su nieta, con la que comparte su afición por la literatura, la magia, la fantasía y la conversación. Además, en un momento de la novela, el día anterior al cumpleaños de la niña y de su escapada nocturna a Manhattan, cuando Sara ha jugado a ser Gloria Star, aprovechando que ella se ha ido al bingo y que su madre está en el supermercado, se ofrecen dos pistas sobre una posible nueva relación amorosa, tal como ocurrirá en el capítulo final de la obra: el comentario de la abuela sobre la posibilidad de volver a tener un novio –rico, como Edgar– y la aparición del vestido verde colgado en el armario.

⁷¹⁰ *Ibidem*, págs. 76-78.

Luego se fueron al cuarto de estar a esperar a la señora Allen. Sara apretaba contra su pecho, por debajo de la camiseta, una bolsita de raso azul bordada de lentejuelas donde había metido los setenta y cinco dólares.

–Dinero llama dinero –dijo la abuela–. A ver si me aparece un novio rico. Búscamelo tú. ¿Te parezco muy vieja? ¿O crees que todavía puedo sacar algún novio?

La niña, que al ir a buscar la bolsita, había visto colgado en el armario el vestido verde, le contestó:

–No me pareces vieja. Eres muy guapa. Sobre todo, si te vistes de verde.⁷¹¹

Desde luego, no hay duda de que la abuela de Sara tiene ciertos atributos de abuela de cuento, lo que recuerda al relato clásico de Caperucita Roja. Por ejemplo, el hecho de que le lee cuentos a la niña. Sin embargo, hay otros datos distintos, al pasar por el tamiz del universo literario de Martín Gaité, que la ha convertido en una “vieja-excepción”. Por cierto, es significativo también el nombre de la abuela, como ocurre con otros personajes: se llama Rebeca Little –este apellido significa “pequeña– o Gloria Star –“estrella”–, según se refiera al nombre real o al artístico, y a su momento profesional y vital de declive o de esplendor artístico, respectivamente, aunque también se utilizan en la novela con distinta connotación, es decir, se alude a la abuela con el primer nombre en el período en que no está feliz, como los años en los que se encuentra sola, tras ser abandonada por el señor Aurelio, mientras que se alude a ella como Gloria Star al inicio y al final de la novela, momentos de esplendor, artístico y/o personal, en los que está feliz y enamorada. La misma relación existe con el vestido verde, usado en estos instantes de felicidad y enamoramiento, además de en sus actuaciones musicales.

Como en el caso de miss Lunatic y de Edgar Woolf, Martín Gaité también dosifica la información sobre la identidad de la protagonista de la novela, Sara Allen, es decir, como Caperucita Roja, así como la trama de su aventura, y lo hace con maestría y pulso narrativo. El primer capítulo de la novela está dedicado a ofrecer al lector algunos datos geográficos de Nueva York, en concreto, Manhattan y Central Park, donde tendrá lugar la historia, lo que la escritora llama los puntos cardinales –el lugar y el tiempo de la historia–,

⁷¹¹ *Ibídem*, pág. 69.

y a la presentación de la niña. Desde el comienzo se destaca la importancia de Central Park y se alude a la estatua de la Libertad. Después se nos cuenta que tiene diez años, que es pecosa y que vive con sus padres en el piso catorce de un bloque de viviendas bastante feo, en Brooklyn. Su padre, Samuel Allen, es fontanero y su madre, Vivian Allen, por la mañana cuida ancianos en un hospital de ladrillo y por la tarde, después de lavarse bien las manos, porque le huelen un poco a medicina, se mete en la cocina a hacer tartas, “que era la gran pasión de su vida. La que mejor le salía era la de fresa, una verdadera especialidad”.⁷¹² La tarta y la receta secreta, esencial en la trama de la novela, está presente desde las primeras páginas; ya desde el inicio se ofrecen pistas o datos al lector, al destacar la importancia de este dulce de fresa y su receta.

Ella decía que la reservaba para las fiestas solemnes, pero no era verdad, porque el placer que sentía al verla terminada era tan grande que había acabado por convertirse en un vicio rutinario, y siempre encontraba en el calendario o en sus propios recuerdos alguna fecha que justificase aquella conmemoración. Tan orgullosa estaba la señora Allen de su tarta de fresa que nunca le quiso dar la receta a ninguna vecina. Cuando no tenía más remedio que hacerlo, porque le insistían mucho, cambiaba las cantidades de harina o de azúcar para que a ellas les saliera seca y requemada.

—Cuando yo me muera —le decía a Sara con un guiño malicioso—, dejaré dicho en mi testamento dónde guardo la receta verdadera, para que tú le puedas hacer la tarta de fresa a tus hijos.

“Yo no pienso hacerles nunca tarta de fresa a mis hijos”, pensaba Sara para sus adentros. Porque había llegado a aborrecer aquel sabor de todos los domingos, cumpleaños y fiestas de guardar.⁷¹³

La tarta está ligada también a la caracterización del personaje de Sara Allen como Caperucita Roja, al igual que la cesta donde suele llevar este dulce de merienda cuando va a casa de la abuela, y el color rojo propio del personaje del cuento clásico de Perrault. Todos estos elementos están situados a lo largo de la novela con maestría y de forma dosificada, para que sirvan como pistas para que el lector interprete la historia y llegue a la conclusión de que Sara es Caperucita Roja, aunque el final no va a ser el del cuento clásico. En el primer capítulo de la obra el lector ya conoce que Sara lee habitualmente y que uno de

⁷¹² *Ibidem*, pág. 16.

⁷¹³ *Ibidem*, págs. 16-17. Sara identifica la tarta con la rutina, que no le satisface, por su sed de aventura.

los libros leídos es el cuento de Caperucita Roja y una de sus viñetas favoritas es, precisamente, el encuentro de este personaje con el lobo en un claro del bosque.⁷¹⁴ El lector aún no lo sabe, pero en la segunda parte de la novela será clave el encuentro entre Edgar Woolf y Sara Allen, en un claro del bosque, en Central Park. Es una pista para que el lector vaya atando cabos sobre el desarrollo de la historia, pero también es reflejo de la coherencia y congruencia narrativa de la novela. Además, se ofrece ya aquí otra pista sobre el final de la obra: el hecho de que el lobo no va a comerse a Caperucita Roja.

La viñeta que más le gustaba era la que representaba el encuentro de Caperucita Roja con el lobo en un claro del bosque; cogía toda una página y no podía dejarla de mirar. En aquel dibujo, el lobo tenía una cara tan buena, tan de estar pidiendo cariño, que Caperucita, claro, le contestaba fiándose de él, no le daba ningún miedo, era imposible que un animal tan simpático se pudiera comer a nadie. El final estaba equivocado. También el de Alicia, cuando dice que todo ha sido un sueño, para qué lo tiene que decir. Ni tampoco Robinson debe volver al mundo civilizado, si estaba tan contento en la isla. Lo que menos le gustaba a Sara eran los finales.⁷¹⁵

Junto al color rojo, la tarta de fresa y la cesta, que sirven para identificar a Sara como Caperucita Roja, la niña tiene una abuela a la que visita cada viernes y a la que lleva la merienda, como en el relato de Perrault. “Le encantaba el piso de la abuela Rebeca, tal vez por ser la única casa de Manhattan donde había entrado, y las historias que contaba la abuela Rebeca cuando estaba de buen humor, tal vez por ser las únicas interesantes que había escuchado jamás de labios de un ser vivo”.⁷¹⁶ En sus visitas semanales a la abuela, acompañada de su madre, le lleva una tarta de fresa dentro de una cesta. Para la madre, se trata de todo un ritual, lo que refleja la importancia que tendrá la tarta en el desarrollo de la historia. La madre se pasaba la víspera metida en la cocina, preparando la tarta.

⁷¹⁴ *Ibidem*, págs. 22-23.

⁷¹⁵ *Ibidem*, pág. 23. A la autora de pequeña tampoco le gustaban los finales de estos cuentos. El comentario sobre el final de Alicia en el País de las Maravillas, en el que se dice que todo ha sido un sueño, y la queja de la autora es similar a su comentario sobre *El balneario*, que hace en *El cuarto de atrás*, en el que se arrepiente de la segunda parte del libro, de revelar al lector que todo ha sido un sueño.

⁷¹⁶ *Ibidem*, pág. 42.

La hacía por la noche, después de recoger la mesa donde habían cenado, mientras el señor Allen leía el periódico o miraba un partido de béisbol por televisión.

—¡Mira qué bien huele, Samuel! —decía Vivian Allen todos los viernes con idéntico entusiasmo cuando sacaba la tarta del horno—. Me ha quedado mejor que nunca.

Luego la dejaba enfriar un poco, la envolvía cuidadosamente en papel de plata y la colocaba en el fondo de una cesta. Estaba sofocada y le brillaban los ojos.

—Y mañana estará mejor todavía —añadía satisfecha—. Las tartas para que queden más buenas hay que hacerlas de víspera. Le va a encantar. Se va a chupar los dedos.

—Pero si a tu madre no le gusta la tarta de fresa —decía el señor Allen, que estaba harto de escuchar todos los viernes lo mismo.

—Tú qué sabrás.

Pero Sara notaba que en cuanto su madre dejaba la tarta metida en la cesta y se ponía a sacarle brillo al horno, empezaba a borrarse de su rostro la animación que lo había iluminado hasta entonces, y se le ponían los ojos otra vez como un vaho de niebla.

Al día siguiente ellas dos comían más temprano que de costumbre, disponiéndose al viaje. Lo dejaban todo bien fregado y recogido.⁷¹⁷

El ritual de los preparativos para cada visita semanal a la abuela se debe, en parte, a que la madre de Sara considera que se trata de un viaje de muchas millas,⁷¹⁸ como se trata de un desplazamiento entre Brooklyn y Manhattan, se puede pensar en que Vivian Allen insiste en considerarlo como un viaje también en el sentido de aventura, para salir de la cotidianidad del resto de la semana. De hecho, está animada solo cuando hace alguna tarta de fresa. Para ir a casa de la abuela, Sara sale ataviada como si fuera Caperucita Roja, lo que es otra pista para que el lector identifique a la niña con este personaje de cuento; el color rojo y la cesta con la tarta para la abuela son sus rasgos distintivos: “Le ponía un impermeable rojo de hule, lloviera o no, y le daba la cesta tapada con una servilleta de cuadros blancos y rojos. Debajo de aquella servilleta iba la tarta. —Anda, hija, llévasela tú. A la abuela le hace más ilusión que se la lleves tú”.⁷¹⁹ Hay otras referencias que aluden a su relación con el lobo, al menos, en el cuento clásico. Por ejemplo, cuando van a entrar al

⁷¹⁷ *Ibidem*, pág. 43.

⁷¹⁸ *Ibidem*, págs. 44, 45 y 47.

⁷¹⁹ *Ibidem*, pág. 47.

metro madre e hija, se alude a la “boca del metro”.⁷²⁰ Cuando viajan en metro, la madre se preocupa por si la niña no lleva la cesta bien agarrada.⁷²¹

La tarta de fresa está presente en toda la novela, dada su importancia en el desenlace de la trama protagonizada por Edgar Woolf. Así, un día en casa de la abuela, mientras ella está en el bingo y su madre en el supermercado, Sara encuentra el sobre lacrado en cuyo interior está guardada la receta de la tarta que hace su madre, lo que sorprende a la niña, ya que deduce que la abuela también sabrá hacer la tarta y conocerá la receta. Ese día ambas disfrutaban de la tarta, que no les suele gustar.

Sara le preguntó que si ella también sabía hacer la tarta.

—Sí, pero se me ha olvidado. A mí ya me aburre la cocina. Pero la receta la tengo guardada no sé dónde. Tu madre me la trajo, como si fuera un testamento. Dice que tiene miedo de que se la roben las vecinas. ¡Dichosa tarta de fresa! A mí ya me harta, puede que esta tarde sea la primera vez que la pruebo desde hace mucho. Casi todas las semanas se las doy a un pobre. Hoy es distinto.

—¿Qué celebramos hoy, abuela?

—No sé, cualquier cosa. Tu cumpleaños. ¿No es tu cumpleaños dentro de unos días?

—Sí. El viernes que viene. Creí que no te acordabas. Pero me gusta mucho que te acuerdes. Cumpló diez. (...)

Aquella tarde le gustó a Sara más que nunca la tarta de fresa. Le parecía que la estaba probando por primera vez.

—Es que no hay nada como una buena conversación y no tener prisa para que sepan ricas las cosas —dijo la abuela.⁷²²

El día del décimo cumpleaños de Sara, un viernes, la niña estrena “un conjunto de falda plisada y jersey en punto rojo que le había regalado su madre”.⁷²³ El color rojo sigue estando presente en la vestimenta de la niña, desde el inicio de la novela, ya que es una pista para que el lector la identifique con Caperucita Roja. Precisamente esa noche, se escapará de casa a Manhattan, después de celebrar el cumpleaños, aprovechando la ausencia de sus padres, debido al fallecimiento repentino de un tío suyo. El color rojo

⁷²⁰ *Ibidem*, pág. 48.

⁷²¹ *Ibidem*, pág. 52.

⁷²² *Ibidem*, págs. 68-69. En esta cita se alude al placer de las buenas conversaciones, sin prisas.

⁷²³ *Ibidem*, pág. 71.

también está presente en el restaurante donde celebran el cumpleaños: paredes en rojo y lamparitas rojas sobre la mesa.⁷²⁴

El color rojo, rasgo distintivo de Caperucita Roja, se encuentra también en la segunda parte la novela, de forma dosificada, como recordatorio para el lector, lo que facilita la identificación de Sara Allen con el personaje del cuento clásico. Cuando miss Lunatic descubre a la niña llorando en el metro, aparece ataviada con su impermeable rojo con capucha, similar a la capa roja del personaje del relato de Perrault, con su cesta cubierta por una servilleta a cuadros, lo que a miss Lunatic le recuerda, precisamente, a Caperucita Roja, cuento que le había regalado a su hijo cuando era pequeño.

Entre el atropellado ir y venir de los viajeros que se adelantaban unos a otros, se empujaban y se cruzaban sin mirarse, una niña, totalmente ignorada por ellos, lloraba silenciosamente con los ojos bajos y la espalda apoyada en la pared del paso subterráneo. Podría tener unos diez años. Llevaba un impermeable encarnado con capucha, y al brazo, enganchada por el asa, una cesta de mimbre cubierta por una servilleta a cuadros.

Miss Lunatic se detuvo a mirarla y en seguida comprendió por qué le había emocionado tanto aquella inesperada visión. Le recordaba muchísimo a la Caperucita Roja dibujada en una edición de cuentos de Perrault que ella le había regalado a su hijo, cuando era pequeño.⁷²⁵

Durante el encuentro entre miss Lunatic y Sara Allen, son constantes las menciones al hecho de que ella va a casa de su abuela y a la cesta, que lleva la tarta de fresa, rasgos también distintivos de Caperucita Roja. Por ejemplo, en el café de las patinadoras, donde están rodando una película, ambas llaman la atención del director cinematográfico por su aspecto mágico, cinematográfico: “¡Pero es maravilloso, Norman! –le estaba diciendo el hombre del pelo gris con rizos al chico de la gorra visera—. ¿De dónde la has sacado? ¡Justo lo que yo buscaba, lo que hacía falta para darle contraste al ambiente, el toque exótico...! ¡Madre mía, cómo son! Y la niña con ese vestido de punto tan *Kitsch*, y ese impermeable... (...) ¡Pero míralas! Y luego los collares que lleva la vieja entre

⁷²⁴ *Ibidem*, pág. 72.

⁷²⁵ *Ibidem*, pág. 120.

esas bufandas, y el cochecito, por favor... ¡Si parecen inventadas por Fellini...! Que las siga la cámara disimuladamente, fingiendo que es una panorámica, y que Charlie procure captar fragmentos de lo que digan..."⁷²⁶ Sara lleva, incluso, un vestido de punto de color rojo, color que también está en sus mejillas, que se ruborizan en algunas ocasiones durante la novela. "Frente a ella, su compañera, con los ojos bajos, jugueteaba con la servilleta, en la que se advertían manchas de chocolate, se había quitado el impermeable y lo tenía colgado en el respaldo de la silla. Pero el traje de punto también era rojo. Igual que sus mejillas sofocadas".⁷²⁷

En su aventura nocturna Sara lleva también un objeto que, aunque no la caracteriza como Caperucita Roja, es importante en la historia ya que refleja la conexión y fusión entre Sara Allen, que busca la libertad, y miss Lunatic, que encarna a la misma estatua de la Libertad. Se trata de una bolsita en la que ambas llevan monedas, elemento clave en el desenlace final de la novela; de hecho, para acceder al interior de la estatua, Sara tendrá que usar la moneda antigua verdosa –color símbolo de la esperanza y también de la estatua de la Libertad– que le proporciona miss Lunatic. "Y la niña, feliz como jamás había soñado sentirse, se metió la mano en el escote, sacó una bolsita de raso con lentejuelas y le aflojó los cordones",⁷²⁸ para abonar el importe de los cócteles que ambas se habían tomado en el café. En esta bolsita meterá Sara la moneda verdosa que le entrega miss Lunatic para acceder a la estatua.⁷²⁹ La niña lleva en su bolsa billetes y monedas, mientras que miss Lunatic solo lleva las monedas antiguas verdosas.

Después de salir del café de las patinadoras, el lector conoce por boca de Sara que antes de salir de su casa había llamado a la abuela por teléfono para decirle que iba a entretenerse un poco porque quería dar una vuelta por Central Park.⁷³⁰ Al menos, eso es lo que le cuenta a miss Lunatic. El lector ya sabe también por sus palabras que se había escapado del piso de la señora

⁷²⁶ *Ibidem*, pág. 135.

⁷²⁷ *Ibidem*, pág. 136.

⁷²⁸ *Ibidem*, pág. 142.

⁷²⁹ *Ibidem*, pág. 162.

⁷³⁰ *Ibidem*, pág. 149.

Taylor, la vecina, aprovechando un descuido de ella, y que antes de escaparse había bajado a su casa para recoger la cesta –lleva la tarta de fresa–, lo que redonda en la importancia del dulce en la historia.⁷³¹ En ese instante, Sara también le había comentado a miss Lunatic que llevaba años queriendo viajar en metro ella sola para ir a casa de la abuela.⁷³² En este tramo de la novela Sara no ha decidido introducirse en la estatua para conquistar la Libertad, siguiendo el legado de miss Lunatic, sino que sus motivos iniciales para emprender la aventura nocturna son visitar a la abuela, viajar en metro y visitar Central Park y la estatua de la Libertad. En las páginas siguientes, hasta el final de la novela, se precipitará su decisión final y el desenlace de la obra, como consecuencia de conocer a miss Lunatic, que le lega su secreto, y por la posible relación amorosa entre Edgar Woolf y la abuela, la persona en la que Sara se refugiaba.

El color rojo sigue estando presente en las siguientes páginas de la novela, incluso en objetos que serán importantes en el desenlace final de la aventura nocturna de Sara, en la que alcanza la libertad, al acceder al interior de la estatua. Por ejemplo, de color rojo son la alcantarilla y el poste con ranura que indican el lugar de acceso a la estatua,⁷³³ tal como le cuenta miss Lunatic en su larga conversación y que la niña, y con ella el lector, podrá comprobar cuando decide entrar en la estatua. La cesta también es importante en el final de la historia, en concreto, en el encuentro entre Edgar Woolf y Sara. La niña está a punto de olvidarse de la cesta, cuando se despide de miss Lunatic, pero será esta quien se lo recuerde.⁷³⁴ En la siguiente escena, en el capítulo en el que se va a Central Park y conoce a Edgar Woolf, el lector comprueba que la niña tiene la cesta con la tarta, cuando está sentada en un banco sola en un claro de árboles.⁷³⁵ El hecho de estar sola y en el bosque hacen pensar también en Caperucita Roja, que está a punto de conocer al lobo, Edgar Woolf, tal como se ha narrado en la explicación sobre la construcción de este personaje. Al final de este capítulo, será Edgar Woolf quien lleve la cesta de la

⁷³¹ *Ibídem*, pág. 136.

⁷³² *Ibídem*, pág. 136.

⁷³³ *Ibídem*, págs. 154 y 156.

⁷³⁴ *Ibídem*, pág. 159.

⁷³⁵ *Ibídem*, pág. 160.

niña,⁷³⁶ lo que refuerza la idea de que ella le va a legar la receta de la tarta de fresa. Las menciones al color rojo de su vestimenta continúan en estos últimos capítulos. Incluso los zapatitos son rojos, según observa al final de la novela Edgar Woolf, cuando se conocen en el parque: zapatitos rojos embutidos en sus calcetines blancos y con aquel botón redondito en la trabilla, lo que despierta su cariño.⁷³⁷

Sara es una niña apasionada de la literatura y los cuentos, lectora, imaginativa y fantasiosa, y tiene la intención de escribir novelas policíacas. Como tal, “parece revoltosa. Mírela ahora mismo. Está, si no me equivoco, tratando de hurgar en el extintor de incendios”.⁷³⁸ Esto es lo que Peter le dice a Edgar Woolf cuando este la deja a su cuidado y le encarga que la pasee por Manhattan en limusina. El detalle del extintor de incendios puede aludir a la buena relación que tiene también miss Lunatic con los bomberos.

En los dos últimos capítulos se acentúa la presencia de las referencias al color rojo, tanto de la vestimenta de la niña, como de los objetos que permiten el acceso a la estatua de la Libertad: la alcantarilla y el poste.⁷³⁹ El chófer favorito de Edgar, Peter, observa a la niña vestida de rojo, lo único que sabe de su misteriosa identidad.⁷⁴⁰ Cuando Sara sale de la limusina conducida por Peter para escaparse a Battery Park, un lugar cercano al acceso a la estatua de la Libertad, “aquellos zapatitos colorados que acababan de asomar tomaron un impulso vertiginoso, y la niña salió corriendo como un gamo. Cuando Peter quiso darse cuenta ya se había perdido en la oscuridad, entre la masa fantasmal de los árboles”.⁷⁴¹ Este dato puede hacer pensar en el ansia de libertad que tiene Sara y en la proximidad del final en el que logra ser libre, introduciéndose en el interior de la estatua. A Sara en este momento le da tiempo solo a localizar el lugar exacto de acceso a la estatua, a meter por la ranura la moneda verdosa, a comprobar que funciona y a constatar, en

⁷³⁶ *Ibidem*, pág. 172.

⁷³⁷ *Ibidem*, pág. 169.

⁷³⁸ *Ibidem*, pág. 176.

⁷³⁹ *Ibidem*, pág. 190-191.

⁷⁴⁰ *Ibidem*, págs. 182-183.

⁷⁴¹ *Ibidem*, pág. 188.

definitiva, que el secreto de miss Lunatic es verdadero, instante en el que es interrumpida por Peter, que no se da cuenta de lo que ha ocurrido, debido a la astucia de la niña, que disimula. De vuelta a la limusina, “de lo que sí pudo darse cuenta Sara es de que la aventura ya la llevaba ella para siempre metida en el alma. Lo que ocurría en el exterior de Manhattan, al otro lado de la ventanilla, había dejado por completo de interesarle”.⁷⁴² Estos pensamientos de la niña sirven para dar una pista del desenlace final, en el que tras volver a casa de la abuela y contemplar el encuentro entre ella y Edgar Woolf, se introducirá en el interior de la estatua de la Libertad.

Justo antes del final, Peter lleva a Sara a casa de su abuela. El lector contempla la escena de esta llegada a través de los ojos de Robert,⁷⁴³ el chófer de la limusina que antes ha transportado a Edgar Woolf allí. Robert ve que la niña vestida de rojo está abriendo el portal y sonríe a Peter. Después los dos conductores ven desaparecer dentro del portal la silueta roja de la niña como una huella fugitiva,⁷⁴⁴ dato que anticipa el carácter furtivo con el que Sara va a contemplar en el piso de la abuela, situado en la planta séptima, cómo bailan ella y Edgar. Antes de esta escena, los conductores se preguntan por la misteriosa identidad de la pequeña y de la anciana.⁷⁴⁵

Después de que Sara contempla el baile entre Edgar y su abuela, lo que, junto con otros detalles –la canción que escuchan, el champán, el vestido verde–, puede hacer pensar en el inicio de una relación amorosa entre ambos, mientras espera el ascensor se da cuenta de que no sabe adónde ir, hecho que será también determinante para el desenlace de su aventura, en el que evidentemente es también crucial su ansia de libertad. Se siente fuera de esa película y, de vuelta a la realidad, decide huir. Ya en el portal, a través del cristal, observa el exterior, a oscuras para no ser vista, y así ve que aún está Peter fuera. Esta característica del cristal o de la ventana suele ser habitual en la narrativa de Martín Gaité, lo que alimenta los sueños de libertad y fuga, por

⁷⁴² *Ibidem*, pág. 192.

⁷⁴³ Es el punto de vista a través del cual el lector ve qué ocurre en la novela; es una influencia del cine.

⁷⁴⁴ Martín Gaité, Carmen: *Caperucita en Manhattan*, Madrid, Ediciones Siruela, 1991, pág. 195.

⁷⁴⁵ *Ibidem*, págs. 195-196.

la influencia de la literatura, la lectura y el cine. Sin embargo, Sara no se conforma con los sueños y fugas literarias, y decide huir.

Luego, cuando ya había cerrado otra vez la puerta, había dado la luz de la escalera y estaba esperando el ascensor de bajada, se dio cuenta de que no sabía dónde ir. La escena contemplada le había producido una felicidad indescriptible, pero era como si la hubiera visto en el cine. Ahora se había acabado la película. Había sido preciosa. Pero eran cosas que no le habían pasado a ella. Se sentía un poco como expulsada del paraíso.

Al salir del ascensor, se apagaron las luces del portal.

Bajó casi a tientas los cuatro escalones de mármol sucio y desgastado que llevaban a la puerta de la calle. No quería volver a dar la luz; prefería explorar desde dentro, sin ser vista, los peligros que podían acecharle fuera. Porque una sola cosa tenía clara: estaba decidida a huir.⁷⁴⁶

En este momento, Sara recuerda a miss Lunatic, quien le comentó cuando se conocieron que iba a estar siempre a su lado, aunque no la viera, como si fuera un hada madrina de cuento o acompañante mágico y sobrenatural; de hecho, en cierta manera, ella cumple esta función en la novela al ayudar a la niña cuando está llorando en el metro y siente miedo, y a facilitarle que logre su deseo y conquiste la libertad que ansiaba, contándole el secreto de cómo accede a la estatua. Este recuerdo le insuflará el ánimo suficiente para escaparse y librarse de la presencia de Peter, el chófer de Edgar. Sara conserva la moneda mágica que le entregó miss Lunatic.

De pronto, se acordó de miss Lunatic, a la que tenía olvidada hacía bastante rato, entre unas cosas y otras. Se apareció ante ella con total nitidez, rodeada de rayitos de luz, tal como la había visto en el metro cuando estaba llorando sin saber qué decisión tomar y levantó los ojos desde los zapatos gastados que se habían detenido enfrente de los suyos a aquel rostro bondadoso que le sonreía bajo el sombrero. Igual la estaba viendo ahora.

“Aunque no me veas, yo no me voy –le había dicho al despedirse–, siempre estaré a tu lado”.

Sara se agachó a palparse el calcetín. Hurgó durante unos instantes muy nerviosa con los dedos metidos entre sus blancas mallas y la piel del tobillo, hasta llegar angustiada

⁷⁴⁶ *Ibidem*, págs. 199-200.

a la planta del pie. ¡Hasta allí se había escurrido la moneda mágica! Menos mal, ¡qué alivio! ¡Miranfú! Mira que si la hubiera llegado a perder.

En sus labios se dibujó una sonrisa de felicidad. Acababa de notar que una lucecita se le encendía por dentro de la cabeza a manera de bombilla dibujada en la nubecita de un cómic. Había tomado su decisión.⁷⁴⁷

Las influencias de la literatura se manifiestan, incluso, en esta decisión de huir. Además, cuando, con astucia, escondiéndose, logra escapar de la mirada de Peter, se acuerda del lugar donde debía estar el Reino de los Libros,⁷⁴⁸ la librería del señor Aurelio, cuyo papel es decisivo en esta aventura, por ser la persona que la introduce en el universo literario, lo que le ha permitido soñar. La niña, vestida de rojo, para un taxi para dirigirse a Battery Park, el lugar de acceso a la estatua de la libertad, dato que hace pensar al lector en el posible final, pero que no conoce con seguridad. El taxista está perplejo ante el misterioso comportamiento de la niña, que está rodeada de algunos objetos clave en esta aventura en busca de la libertad, que son más pistas para el lector: el plano, la bolsa de raso y la linternita.

El taxista se abstuvo de momento de hacer más comentarios. Pero no podía dejar de mirarla de vez en cuando por el espejo retrovisor, atento a cualquier dato que pudiera servirle de pista sobre su identidad. No tenía por costumbre molestar a sus viajeros con pregunta ninguna. Pero los gestos exactos y tranquilos de aquella extraña pasajera le sumían en la mayor perplejidad. Parecía totalmente ajena a cuanto pudiera desarrollarse a su alrededor. Unas veces consultaba un plano que llevaba desplegado junto a ella en el asiento, iluminándolo con una linternita. Otras hurgaba en la bolsa de raso y lentejuelas de donde había sacado aquella linternita. Otras se quedaba extática y con los ojos fijos en un punto invisible. Pero en ningún momento se borraba de su rostro una sonrisa que parecía transfigurarla.⁷⁴⁹

Al salir del taxi, la niña entrega más dinero que el coste del trayecto, ante la sorpresa del taxista, pero ella contesta que se quede la vuelta y que son viles papeluchos.⁷⁵⁰ Este último comentario alude a miss Lunatic y a su concepción

⁷⁴⁷ *Ibidem*, págs. 200-201.

⁷⁴⁸ *Ibidem*, pág. 201.

⁷⁴⁹ *Ibidem*, pág. 203. El espejo retrovisor le permite a Peter contemplar a Sara sin ser visto por ella.

⁷⁵⁰ *Ibidem*, pág. 203. Para Sara y miss Lunatic, no tiene importancia el dinero. Al final, triunfa esta opinión. En este sentido, Bettina Pacheco Oropeza asegura: "Esta novela que toma como hipotextos a *Caperucita Roja* y al *Cuento de Navidad*, de Dickens, cuando cuestiona el valor del dinero y humaniza la figura del

del dinero, lo que puede ser una pista más sobre la fusión entre ambas, es decir, el desenlace final. La siguiente escena que contempla el lector es el momento en el que Sara está a punto de introducir la moneda en el acceso en la ranura del poste junto a la alcantarilla, lo que significa que ha habido una elipsis entre el último comentario del taxista y este instante. Como en otros momentos de la novela en los que se usa este recurso narrativo, esta elipsis permite acentuar el misterio y es una muestra de eficacia narrativa, ya que se ahorra al lector volver a contemplar la escena completa con todos los pasos que va a seguir Sara para llegar a la ranura del poste que hay junto a la alcantarilla, siguiendo las instrucciones que le ha proporcionado miss Lunatic. Un recorrido que ya ha hecho la niña en el capítulo anterior, cuando se escapa de la limusina de Peter, que la interrumpe tras comprobar que el secreto de miss Lunatic funciona. La elipsis y el hecho de que el lector contempla las distintas escenas con los ojos o el punto de vista de los distintos personajes, incluso en una misma escena, recuerdan a los recursos del cine.

Sara, antes de introducir nuevamente la moneda en la ranura del poste junto a la alcantarilla, se acordó de una cosa. No había leído todavía el papelito que le dio miss Lunatic. Le había dicho que lo leyera en la cama. Pero a saber dónde acabaría ella durmiendo esa noche. Así que se sentó en el suelo y lo sacó de la bolsa. Era un papel color malva, pero mucho más grande que el que sacó el día de su cumpleaños del pastelito que le pusieron de postre en el chino, donde decía que mejor se está solo que mal acompañado. Se quedó unos instantes paralizada. ¡Ayer! ¿Pero su cumpleaños había sido ayer? Bueno, resultaba increíble. Mejor no pensar en ello.

Desplegó el mensaje y lo leyó a la luz de la linternita. Decía:

No te hice ni celestial ni terrenal,
ni mortal ni inmortal, con el fin de
que fueras libre y soberano artífice
de ti mismo, de acuerdo con tu designio.

‘lobo-millonario’ que encuentra el amor en Navidad, gracias a Sara y a su abuela culmina (...) con la elección de un destino fantástico, sin miedo a la independencia y a la soledad (...) la elección del camino que conduce a la escritura, de las ficciones a las que ya Sara Allen se había aficionado secretamente en la intimidad de su habitación en la casa de sus padres”, en alusión a la decisión de la niña de introducirse sola en la Estatua de la Libertad. (“La niña rara: *Caperucita en Manhattan*”, en Redondo Goicoechea, Alicia (ed.): *Carmen Martín Gaité*, Madrid, Ediciones del Orto, 2004, pág. 120).

Y debajo ponía entre paréntesis: (Pico della Mirándola, Juan-. Filósofo renacentista italiano, aficionado a la magia natural. Murió a los 31 años.)⁷⁵¹

Y justo después de leer este texto que habla de la libertad individual, tema central de esta novela, llega el final, completamente abierto, tal como indica el título de este último capítulo –“*Happy end*, pero sin cerrar”–. El desenlace de la historia concluye con la palabra Libertad: “Metió la moneda en la ranura, dijo: ‘¡Miranfú!’, se descorrió la tapa de la alcantarilla y Sara, extendiendo los brazos, se arrojó al pasadizo, sorbida inmediatamente por una corriente de aire templado que la llevaba a la Libertad”.⁷⁵² Precisamente, el hecho de introducirse en un pasadizo que la sorbe recuerda a la escena en la que Alicia en el País de las Maravillas se mete en un agujero o pasadizo, a través del cual accede al país de las maravillas y tras lo cual conocerá al conejo.⁷⁵³ Este libro está muy presente en la novela y lo han leído tanto miss Lunatic como Sara, quienes comentan algunos fragmentos que se saben de memoria. Justo unas páginas antes del desenlace final, cuando la niña se escapa de la limusina de Peter y localiza el acceso a la estatua, que conduce al pasadizo interior, el lector conoce una pista o dato que podría hacer pensar en la similitud entre Sara y Alicia: “Y estaba visto que lo de menguar de tamaño solo lo podía conseguir Alicia. O ella misma cuando iba metida, en sueños, dentro del cochecito de miss Lunatic”.⁷⁵⁴ Hay más referencias literarias sobre Alicia y el personaje del conejo en la novela. Por ejemplo, en el café de las patinadoras, cuando miss Lunatic dice que se está haciendo tarde, Sara se dice para sus adentros: “Parece el conejo blanco de Alicia”.⁷⁵⁵

⁷⁵¹ Martín Gaité, Carmen: *Caperucita en Manhattan*, Madrid, Ediciones Siruela, 1991, págs. 204-205. En esta cita, hay una alusión a que es mejor estar solo a mal acompañado. La soledad es un tema frecuente en su producción.

⁷⁵² *Ibidem*, pág. 205.

⁷⁵³ De la misma opinión es Lucía I. Llorente, quien destaca el hecho de que Alicia se mete en la madriguera del conejo usando una llavecita de oro, al igual que Sara se lanza al interior de una alcantarilla introduciendo una moneda en la ranura. (“*Caperucita en Manhattan*. Caperucita en el país de las Maravillas”, en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, núm. 22, 2010). Además, cree que la Manhattan del libro de Martín Gaité es otro “país de las maravillas”. Citado por Elisabetta Sarmati: “Visiones de Nueva York en *Caperucita en Manhattan* de Carmen Martín Gaité”, en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, *Carmen Martín Gaité. Nuevas perspectivas*, núm. 52, enero-junio 2014, pág. 58.

⁷⁵⁴ Martín Gaité, Carmen: *Caperucita en Manhattan*, Madrid, Ediciones Siruela, 1991, pág. 190.

⁷⁵⁵ *Ibidem*, pág. 132.

Otras lecturas de la niña están también presentes en la novela, en la construcción de la obra y en el desenlace de la aventura nocturna que vive Sara –ya se ha comentado en las páginas anteriores la importancia de Peter Pan y de Caperucita Roja–. Por ejemplo, Cenicienta, que le fascina a la niña, puede estar reflejada también en el sentido de que Sara vive su escapada de noche, momento en el que ocurren los momentos más mágicos de la historia y, además, tiene que volver a casa de la abuela, como si se tratara de Cenicienta y de la hora en la que todo se desvanece. El final, desde luego, es muy mágico en las dos obras. Y Robinson Crusoe, que podría estar reflejado en tres hechos la niña vive su aventura en una isla, Manhattan, que tanta magia le despierta desde pequeña; además, se escapa sola en busca de la libertad y disfruta de la soledad, no solo en su aventura, sino también cuando lee, juega a ser Gloria Star e inventa historias; y la estatua de la Libertad también está en una isla. Todas estas referencias literarias han pasado por el tamiz del universo literario de Martín Gaité y su proceso de transformación hasta convertirlos en material narrativo, lo que explica la existencia de muchas diferencias entre todos esos libros y la trama de *Caperucita en Manhattan*. Sin embargo, también tienen en común que la novela se asemeja a los cuentos clásicos.

La libertad, tema principal de la novela, está presente en la personalidad de Sara desde sus primeros años de vida. A los tres años ya pregunta a su madre qué es la libertad,⁷⁵⁶ dato que ya en el comienzo de la obra presagia su afán de busca y el desenlace final, aunque el lector en ese momento no lo sabe; es una nueva muestra de la coherencia y congruencia narrativa con la que está escrita *Caperucita en Manhattan*, reflejo de la maestría y del buen hacer de Martín Gaité. Hay más datos sobre la libertad, hasta el final de la obra; por ejemplo, cuando conoce a miss Lunatic grita en la calle que es libre y le confiesa la dificultad de explicar dicha sensación.⁷⁵⁷ Es evidente que, como les ocurre a los otros personajes principales, Sara también evoluciona, y aprende, en el sentido de que supera el miedo a la libertad, que sufre cuando acaba de llegar en metro a la estación cercana a Central Park. El encuentro

⁷⁵⁶ *Ibidem*, pág. 21.

⁷⁵⁷ *Ibidem*, pág. 125.

con miss Lunatic, que la ayuda a disfrutar, será decisivo en su decisión final. La visión de la estatua, con su luz, en la oscuridad, la anima también cuando tiene miedo la primera vez que localiza el acceso al monumento, mientras procura ocultarse de Peter, tras escaparse de la limusina.

Casi no se atrevía a respirar, allí escondida. La verdad es que era una emoción mezclada de miedo. Pero miss Lunatic le había dicho que, frente a las aventuras nuevas, siempre se siente algo de miedo y que no hay más remedio que vencerlo. Se puso de pie y sacó la brújula. Pero antes de recorrer los cincuenta pasos que, según los informes secretos, separaban aquel lugar de la alcantarilla que daba acceso al pasadizo, levantó la mirada y vio brillar a lo lejos, más allá de los árboles y al otro lado del río, la antorcha de la Libertad. Y se sintió poderosa como la diosa misma que la mantenía en alto; no era el momento apropiado para desfallecer ni para andarse con contemplaciones. ¡Adelante!⁷⁵⁸

La dosificación de la información está presente en las obras de Martín Gaité desde el inicio de los libros publicados, es decir, en los paratextos: dedicatorias, citas literarias de otros escritores y notas. Las citas literarias suelen anticipar o proporcionar al lector una pista sobre el tema de la obra o algún aspecto esencial de la misma.⁷⁵⁹ Suelen ser de autores con los que mantiene afinidades literarias o que le han influido en su formación como escritora, por ejemplo, por su universo literario, sus preocupaciones por la escritura o su forma de escribir, y a los que ha leído y sobre los que, incluso, ha llegado a escribir en sus críticas literarias, ensayos o anotaciones. Por ejemplo, dedica la novela *La Reina de las Nieves* al escritor de este cuento homónimo en el que se inspira la autora salmantina: “Para Hans Christian Andersen, sin cuya colaboración este libro nunca se habría escrito. Y en memoria de mi hija, por el entusiasmo con que alentaba semejante colaboración”.⁷⁶⁰ La cita literaria es del libro *El bosque de la noche*, de Djuna Barnes, en alusión al proceso

⁷⁵⁸ *Ibidem*, pág. 190.

⁷⁵⁹ Una opinión que comparte Maria Vittoria Calvi: “el uso de citas en el paratexto es habitual en Carmen Martín Gaité: todas sus novelas y ensayos llevan, por lo menos, una dedicatoria, y a menudo una o más citas de otros textos, que proporcionan indicios interpretativos y dan testimonio de la amplitud de sus lecturas”. (“Introducción” a Martín Gaité, Carmen: *El libro de la fiebre*, Madrid, Cátedra, 2007, pág. 26).

⁷⁶⁰ Martín Gaité, Carmen: *La Reina de las Nieves*, Barcelona, Anagrama, 1997, pág. 7.

interior que vivirá el protagonista de la historia: “Suéltate del infierno, y tu caída quedará interceptada por el tejado del cielo”.⁷⁶¹

Las citas literarias alusivas a la costura, al concepto de tejer historias entre los distintos personajes, y a la labor de recomposición a partir de fragmentos, idea que trasciende a la propia creación literaria y a la vida, están presentes en varios de sus obras de ficción. Por ejemplo, en la novela *Irse de casa* incluye dos citas: “Toda la historia del Universo se halla implícita en una parte de él”, de *Contrapunto*, de Aldous Huxley, y, a continuación, “Un tapiz consta de tantos hilos que no puedo resignarme a seguir en uno solo; mi enredo proviene de que una historia está hecha de muchas historias. Y no todas puedo contarlas”, de *Felicidad clandestina*, de Clarice Lispector.⁷⁶²

La alusión a lo fragmentario⁷⁶³ se halla también en la cita literaria incluida en la novela *Nubosidad variable*, perteneciente al Preámbulo a *La città e la casa*, de Natalia Ginzburg, escritora con la que Martín Gaité establece íntimas y profundas afinidades literarias.⁷⁶⁴ Además, en ella está presente el

⁷⁶¹ Martín Gaité, Carmen: *La Reina de las Nieves*, Barcelona, Anagrama, 1997, pág. 7.

⁷⁶² Martín Gaité, Carmen: *Irse de casa*, Barcelona, Anagrama, 1998, pág. 9. Respecto a esta cita y a la novela, Ignacio Soldevila Durante asegura que “ciertamente la novelista no se ha privado de ofrecer al lector las suficientes [historias] para que el tapiz se ofrezca en toda su extensión”, en alusión a la galería de personajes del pasado de su protagonista relacionados con ella. (“*Irse de casa*, o el haz y el envés de una aventura emigración americana”, en Redondo Goicoechea, Alicia (ed.): *Carmen Martín Gaité*, Madrid, Ediciones del Orto, 2004, pág. 201).

⁷⁶³ Las alusiones a lo fragmentario son frecuentes en esta investigación, debido a que es una de las características de la escritura de Martín Gaité, al igual que de la escritora Natalia Ginzburg. La propia autora destaca este rasgo como una de las características habituales de la creación literaria de las escritoras (Martín Gaité, Carmen: *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 340). Una opinión que comparte Giovanna Fiordaliso, quien, con acierto, considera “la estética y la poética de la fragmentación” como “un ingrediente fundamental de la escritura de Carmen Martín Gaité, el denominador común de su idea de la vida, de la literatura, de la narración, del ‘yo’: ingredientes presentes en su obra desde siempre, íntimamente relacionados con una actitud de libertad y de subversión. Son rasgos que ya destacamos en su novela juvenil, *El libro de la fiebre* (...) y en sus *Cuadernos de todo*”. (Fiordaliso, Giovanna: “*El libro de la fiebre* y los *Cuadernos de todo* de Carmen Martín Gaité: escritura, literatura, vida”, en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, *Carmen Martín Gaité. Nuevas perspectivas*, núm. 52, enero-junio 2014, pág. 11). Iñaki Torre Fica destaca de *Nubosidad variable* el “discurso catártico que habrá de llevar a nuestras protagonistas a forjarse sus propias señas de identidad mediante el espejo de la interlocución y de los añicos de espejo –los recuerdos compartidos– que componen armoniosamente un azogue nuevo. Esta memoria común afluye a trompicones, a merced de un estilo fragmentario, propio del *collage*” durante el “contarse la propia vida”. Además, señala que “la autobiografía que tejen al alimón propone, siguiendo el enfoque ginocrítico con que caracterizamos sus escrituras, una deconstrucción de las categorías racionales del tiempo y el espacio, porque la cháchara las abstrae de toda atadura con la realidad maltrecha de sus existencias”. (“Discurso femenino del autodescubrimiento en *Nubosidad variable*”, en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, núm. 16, 2000).

⁷⁶⁴ Martín Gaité tradujo *Querido Miguel* y *Nuestros ayeres* de la autora italiana y escribió diversos artículos sobre su obra. Por ejemplo, en “Homenaje a Natalia Ginzburg” cuenta los tres intentos fallidos de

concepto de espejo,⁷⁶⁵ que también es otra clave para el lector de esta historia, ya que tendrá que recomponer la historia de las dos protagonistas, contada por cada una de ellas de forma fragmentaria. El espejo también puede aludir a la identidad, reconstruida a través de la escritura, y a la necesidad de verse reflejado en el otro; de hecho, la novela está contada a través de la confrontación entre los textos de sus dos protagonistas, que finalmente se reencuentran y unen sus composiciones.

Cuando he escrito novelas, siempre he tenido la sensación de encontrarme en las manos con añicos de espejo, y sin embargo conservaba la esperanza de acabar por recomponer el espejo entero. No lo logré nunca, y a medida que he seguido escribiendo, más se ha ido alejando la esperanza. Esta vez, ya desde el principio no esperaba nada. El espejo estaba roto y sabía que pegar los fragmentos era imposible. Que nunca iba a alcanzar el don de tener ante mí un espejo entero.⁷⁶⁶

conocerla, así como su admiración y afinidades: “En mi *Cuento de nunca acabar*, cuando aquí todavía casi nadie se había interesado por traducirla, confesaba yo así nuestras afinidades, con la ilusión lejana de hallar en ella algún día respuesta a esta confidencia: ‘Yo no puedo, aunque quiera, copiar a Natalia Ginzburg. Coincidimos a veces, eso sí; somos amigas, aunque no nos conozcamos, y nuestras manos pueden rozarse, porque escogemos por la misma zona de las muchas donde se cría material de cuento. Cualquiera de las voces que se te quedaron enredadas en la trastienda de la memoria irá siempre contigo, resonará dentro de la tuya’. Yo he amado muchos años en silencio a Natalia Ginzburg. Tentativas de acercarme a ella he tenido tres. Y las tres fracasadas”. (Martín Gaité, Carmen: *Agua pasada*, Barcelona, Anagrama, 1993, pág. 348). Según Maria Vittoria Calvi, “la novela *Nubosidad variable*, en particular, es un auténtico homenaje a la escritora italiana, como se ve en las referencias explícitas a *Lessico familiare* y en algunos rasgos de la escritura: atención por el lenguaje como código de sobreentendidos entre miembros de una familia y empleo de una técnica narrativa fragmentada, como los añicos del espejo roto de la memoria”. (Calvi, Maria Vittoria: “La recepción italiana de Carmen Martín Gaité (I)”, en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, núm. 8, 1998). Precisamente, Martín Gaité considera *Léxico familiar*, de 1963, “incomparable”, “porque desde hace ya más de veinte años que leí ese libro no he encontrado ninguno que se le parezca (...) Pocos autores como Natalia Ginzburg habrán entendido o hecho entender que a las personas se las recuerda por las palabras que dijeron, las bromas que hicieron o los cuentos que contaron, más que por su estatura o su ideología”. (Martín Gaité, Carmen: “*Léxico familiar*, de Natalia Ginzburg (*Abc literario*, 10 de junio de 1989)”, en *Tirando del hilo (artículos 1949-2000)*, Madrid, Ediciones Siruela, 2006, pág. 422). Con esta obra, Ginzburg inauguró en Italia “una literatura que podría llamarse ‘doméstica’, en la cual, partiendo de la atención al lenguaje, los gestos y los objetos más concretos del entorno cotidiano, se lleva a cabo una introspección psicológica y se analizan las variaciones insensibles que contribuyen a caracterizar una generación determinada y a diferenciarla, a través de sus usos y modas, de la anterior y de la siguiente”. (Martín Gaité, Carmen: “Bajo el peso de la libertad. *El corsé de yeso*, de Gaetano Tumiati (*Diario 16*, 6 de marzo de 1978)”, en *Tirando del hilo (artículos 1949-2000)*, Madrid, Ediciones Siruela, 2006, pág. 170).

⁷⁶⁵ Para Emma Martinell Gifre, en los textos de la autora hay alusiones a los espejos porque “el personaje busca el reflejo de su imagen en los ojos de otro personaje (...) en los ojos de otro personaje anidan imágenes nuevas, aunque sean las de lo que uno mismo ha visto mil veces. Su modo de mirar es diferente y de ello se deriva que un personaje pueda ver de un modo nuevo lo que viene viendo cotidianamente. De forma paralela, el lector adquiere conciencia de la multiplicidad de perspectivas. Y la obra se enriquece”. (Martinell Gifre, Emma: “Ver por los otros del otro”, en Martín Gaité, Carmen: *Hilo a la cometa. La visión, la memoria y el sueño* (Antología), edición de Emma Martinell Gifre, Madrid, Espasa Calpe, 1995, pág. 101).

⁷⁶⁶ Martín Gaité, Carmen: *Nubosidad variable*, Barcelona, Anagrama, 1996, pág. 9.

De la misma opinión es Anne Paoli, quien asegura que “el pasado de Sofía y de Mariana bien refleja el epígrafe de Natalia Ginzburg. La vida de estas mujeres se asemeja a un espejo que se rompió, hace unos treinta años, al separarse las dos amigas. A lo largo de su existencia, cada uno de los pedazos de espejo se fragmentó en una multiplicidad de cachitos que ni una ni otra tuvo la gana o la voluntad de reconstituir (...) su encuentro aparentemente fortuito, al principio de la novela, desencadena pues el proceso de reconstrucción de cada uno de los personajes. Pero, ambas amigas saben perfectamente que una parte de sí misma queda reflejada en los ‘cachitos’ de espejo que posee la otra, y que solo podrán recobrar su imagen gracias a un deseo y un ánimo recíproco. El día que, por fin, se crucen las dos miradas, el espejo aparecerá recompuesto del todo”.⁷⁶⁷

Además, con acierto Anne Paoli establece un paralelismo entre el proceso de reconstrucción de la identidad de cada personaje y el proceso de reconstrucción del puzzle que debe hacer el lector a través de las cartas de Mariana y los cuadernos o notas de Sofía, para interpretar la historia.⁷⁶⁸ Estos

⁷⁶⁷ Paoli, Anne: “Mirada sobre la relación entre espejo y personaje en algunas obras de Carmen Martín Gaité”, en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, núm. 8, 1998.

⁷⁶⁸ En este sentido, Antonio Torres Torres destaca que la forma en la que está narrada la historia responde a “un doble narrador homodiegético (un narrador de ficción que cuenta su propia historia)”. (“La perspectiva narrativa en *Nubosidad variable* de Carmen Martín Gaité”, en *Anuario de Estudios Filológicos*, XVIII, 1995, pág. 500). Citado por Ana Gustrán Loscos, quien recuerda que “estamos ante fragmentos de un todo que hay que recomponer” y comenta que por ese motivo hay referencias visuales al rompecabezas, el espejo roto, el mosaico e, incluso, el *collage* de la portada original del libro. (“La huella del cine en *Nubosidad variable*”, en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, *Carmen Martín Gaité. Nuevas perspectivas*, núm. 52, enero-junio 2014, pág. 158). La estructura narrativa de esta novela también ha sido estudiada, por ejemplo, por Lola Josa: “La perspectiva narrativa en *Nubosidad variable*. Homenaje a Carmen Martín Gaité (1925-2000)”, en *Anuario Brasileño de Estudios Hispánicos*, 10, 2000, págs. 171-179. Para Iñaki Torre Fica, “el juego especular que ya habíamos adivinado en *Retahílas*, donde Eulalia y Germán se relevaban en los papeles de locutor y de interlocutor, con pleno éxito en ambos, se completa en *Nubosidad variable*”, en la que Sofía y Mariana se turnan “en su doble función de emisor y receptor de los mensajes que ambas escriben pensando en la otra pero que, sin embargo, jamás se envían (...) llega incluso a una identificación total entre sendos escritos, aboca el desdoblamiento narrador-narratario a una sorprendente empatía epistolar (...) Toda la novela se articula en torno a los mecanismos de desdoblamiento e interlocución de sus protagonistas”. (“Discurso femenino del autodescubrimiento en *Nubosidad variable*”, en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, núm. 16, 2000). Iñaki Torre Fica también recuerda que en *Nubosidad variable*, “como ocurriera en *El cuarto de atrás*, el lector es testigo –pero testigo activo por medio de la lectura– de la escritura haciéndose, asiste a los propios prolegómenos de cómo empezarla y así, la identidad no definida, incompleta, se gesta en paralelo con la novela, y ambas únicamente podrán cobrar sentido y plena carta de naturaleza al final, una vez concluida la lectura. Ahora bien, en una última vuelta de tuerca magistral, el recurso metaficcional se deconstruye a sí mismo para transformarse en realidad en ‘el placer de la ficción’: acaso la única salvación esté en la literatura, la novela que acaba de terminar, un ‘texto variable e infinito como el de nuestros viajes interiores’ que el lector desearía inacabable, como los cuentos de niños”. Destaca que la metaficción supera en esta novela a la de *El cuarto de atrás*; por ejemplo, uno de los últimos *collages* de Sofía, antes de reencontrarse con su amiga, “Petición de socorro”,

textos contienen “menudos fragmentos del ‘puzle’ narrativo; y uno de los aciertos de *Nubosidad variable* es el haber insertado en cada una de las narraciones un fragmento de vida de las dos amigas, que el lector vuelve a encontrar contado alternativamente de modo distinto, ensanchado, completado o rectificado: se da así la imagen de un verdadero ‘puzle’ que Carmen Martín Gaité se deleita construyendo”.⁷⁶⁹

El uso de paratextos se encuentra ya en su primera obra narrativa, publicada de forma póstuma, *El libro de la fiebre*. La autora la dedica “A todos los bienaventurados que hayan delirado alguna vez” e incluye esta cita: “Pescador déjame tu red que un pensamiento se me fue flotando” (Hai-kai japonés).⁷⁷⁰ Además, en el prólogo explica las circunstancias y la justificación de la escritura,⁷⁷¹ aspecto que la autora ha mantenido en otras obras. Este dato refleja la importancia que concede a la escritura y su proceso.

Entre los paratextos también se incluyen los títulos de los capítulos, que anticipan o aportan una pista de su contenido. Así, en *Ritmo lento* aluden a las personas que han influido en él; en torno a ellas se agrupan los recuerdos de David y que el lector debe ordenar.⁷⁷² Y en *El cuarto de atrás* son “funcionales, sintetizan los temas básicos de la novela y anticipan sobradamente la voluntad de ambigüedad (‘Una maleta de fondo’) y la voluntad de liberación (‘Ven pronto a Cúnigan’, ‘La isla de Bergai’, ‘La cajita dorada’) que tiñen todo el

es el mismo de la portada del libro confeccionado por la autora. (Torre Fica, Iñaki: “Las nubes que invitan al viaje anterior”, en Redondo Goicoechea, Alicia (ed.): *Carmen Martín Gaité*, Madrid, Ediciones del Orto, 2004, pág. 183). La alusión al lector como testigo activo confirma que en la práctica ficcional la autora refleja su idea del interlocutor y su importante participación en la obra, perteneciente a su teoría literaria.

⁷⁶⁹ Paoli, Anne: “Mirada sobre la relación entre espejo y personaje en algunas obras de Carmen Martín Gaité”, en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, núm. 8, 1998.

⁷⁷⁰ Martín Gaité, Carmen: *El libro de la fiebre*, ed. Maria Vittoria Calvi, Madrid, Cátedra, 2007, pág. 87.

⁷⁷¹ La autora ha explicado en algunos de sus libros los puntos cardinales de la escritura: el lugar y el tiempo de la escritura, elementos importantes del arte de narrar y de su teoría literaria. En *El libro de la fiebre*, “‘A modo de prólogo’ es el título de las páginas en las que la autora describe las coordenadas temporales y el tipo de experiencia que está a punto de emprender, en la que el camino hacia la escritura se identifica con la llegada del tifus. La justificación de la escritura suena como una declaración de la poética que caracterizará su obra”. (Fiordaliso, Giovanna: “*El libro de la fiebre* y los *Cuadernos de todo de Carmen Martín Gaité: escritura, literatura, vida*”, en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, *Carmen Martín Gaité. Nuevas perspectivas*, núm. 52, enero-junio 2014, pág. 13).

⁷⁷² Glenn, Kathleen M.: “Hilos, ataduras y ruinas en la novelística de Carmen Martín Gaité”, en Pérez, Janet W. (ed.): *Novelistas femeninas de la postguerra española*, Madrid, Ediciones José Porrúa Turanzas, S.A., 1983, pág. 37.

texto”.⁷⁷³ Aparte de los títulos, las ilustraciones de las portadas de sus obras es otro elemento comunicativo. Antonio Pineda Cachero también destaca la portada de la edición de Destino (1996) que “adopta ese ambiente onírico de irrealidad y creación artística gracias a la borgeana ilustración de Remedios Varo. O el mismo título de la obra, que nos retrotrae tanto al lugar de juego infantil de la protagonista como a lo que en última instancia parece significar la novela: el reencuentro con el pasado y los recuerdos”.⁷⁷⁴

El uso que hace Martín Gaité de los paratextos coincide con su concepto de dosificación de la información y de las pistas que el escritor debe proporcionar al lector para facilitarle su interpretación de la obra, pero sin que esto suponga un menoscabo al mantenimiento de su interés por la historia narrada. También refleja el cuidado que la autora dedicaba a sus obras y libros.

En el arte de narrar son fundamentales los “puntos cardinales”, es decir, **el tiempo y el lugar**, en especial este último, hasta tal punto que, para la autora, no solo determina y condiciona la propia historia, sino que también es fuente de inspiración de la trama.

En efecto, ya desde *El balneario* y mis primeros cuentos de juventud, lo primero que surgía como un acicate para mi imaginación era la configuración del escenario, y me sigue pasando lo mismo. Ese escenario, aunque su localización geográfica sea también muy importante, en mi caso concreto, suele aparecerseme ante todo como un espacio acotado, un interior. Y tengo la convicción de que los hablantes nunca podrían contarse lo que se están contando, y menos de esa manera, si se hubieran encontrado en otro sitio distinto. Ése donde se han encontrado es el “teatro de los hechos”, para usar otra expresión castellana que viene muy a cuento. Porque yo a muchos de mis personajes los veo explícitamente como personajes de teatro. Un ejemplo extremo lo tenemos en *El cuarto de atrás*, puesto que en esa función participo yo misma.⁷⁷⁵

⁷⁷³ Pineda Cachero, Antonio: “Comunicación e intertextualidad en *El cuarto de atrás*, de Carmen Martín Gaité (1.ª parte): literatura versus propaganda”, en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, núm. 16, 2000.

⁷⁷⁴ *Ibidem*.

⁷⁷⁵ Martín Gaité, Carmen: “Tiempo y lugar”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 387.

El lugar determina la conversación entre los personajes,⁷⁷⁶ elemento esencial en la literatura de Martín Gaité. En ese sentido, algunas de sus obras emulan un escenario, una representación teatral, como en *El cuarto de atrás*.⁷⁷⁷ “En eso creo tener algún punto de contacto con los autores teatrales, como he comprobado cambiando impresiones con algunos de ellos, porque aunque los avances de la escenografía hagan cada vez más posible la sugerencia de espacios exteriores, en los años en que germinó mi pasión por el teatro, casi todo lo que el espectador veía pasaba dentro de una habitación”.⁷⁷⁸

Pero nada comparable al momento en que se apagaban las luces y los susurros –he escrito en *El cuarto de atrás*– y el telón se levantaba para introducirnos en una habitación desconocida, donde unos personajes desconocidos de los que aún no sabíamos nada iban a contarnos sus conflictos. Casi siempre estaba ya en escena alguno de ellos, leía el periódico, sentado en un sofá, o miraba en silencio a otro que estaba a punto de dirigirle la palabra. Esos primeros instantes de silencio me ponían en nudo en la garganta, los admiraba por aquellas pausas, por su aplomo para esperar.⁷⁷⁹

El escenario, el lugar, donde después los personajes mantendrán sus diálogos, es el germen, el origen y la inspiración para sus obras narrativas. “Andando el tiempo, cuando esa condición de espectador receptivo se complementó con la necesidad de inventar yo mis propias historias, creo que aquellos esquemas teatrales influyeron en gran parte de todo lo que me puse a escribir. Mis personajes, metidos en una habitación, también esperaban.

⁷⁷⁶ Maria Vittoria Calvi recuerda “la importancia que Martín Gaité atribuía al espacio, a la orientación: el lugar físico como correlato del espacio mental. La búsqueda de un ambiente propicio para el desarrollo de la narración y el diálogo. En los fragmentos más directamente autobiográficos de su obra, Martín Gaité habla a menudo del ambiente que la rodea mientras escribe o reflexiona: las habitaciones de su casa, con su perspectiva de nubes a través de la ventana, o el Ateneo de Madrid, su segunda casa madrileña”. (“Reanudar el hilo”, en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, núm. x, 2001). En otro ensayo Maria Vittoria Calvi destaca la profunda relación entre la dialéctica del espacio y la dialéctica de la comunicación (*Dialogo e conversazione nella narrativa di Carmen Martín Gaité*, Milano, Arcipelago Edizioni, 1990). Citada por Giovanna Fiordaliso, quien explica que “los lugares, los espacios en los que se desarrolla el diálogo entre los personajes no son simple escenario, sino que aluden a mundos y se convierten en presencias vivas en las páginas que leemos”. (“El libro de la fiebre y los Cuadernos de todo de Carmen Martín Gaité: escritura, literatura, vida”, en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, *Carmen Martín Gaité. Nuevas perspectivas*, núm. 52, enero-junio 2014, pág. 18).

⁷⁷⁷ Kathleen M. Glenn ha destacado que en algunas novelas, como *Entre visillos* y *Fragmentos de interior*, “Martín Gaité subraya la irrealidad y artificialidad de la vida por medio de alusiones al teatro y a las películas”. (“Hilos, ataduras y ruinas en la novelística de Carmen Martín Gaité”, en Pérez, Janet W. (ed.): *Novelistas femeninas de la postguerra española*, Madrid, Ediciones José Porrúa Turanzas, S.A., 1983, pág. 44).

⁷⁷⁸ Martín Gaité, Carmen: “Tiempo y lugar”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 388.

⁷⁷⁹ *Ibidem*.

Esperaban a que yo les diera la palabra, miraban conmigo el decorado, se empapaban de él. Y el lugar condicionaba todo lo que allí iba a tener lugar. Aunque no se tratara de obras concebidas para la escena, yo tenía que ver y conocer ese escenario, configurarlo como tal”.⁷⁸⁰

Veía los muebles que la decoraban, el paisaje que se abarcaba desde la ventana, los pasillos o escaleras que llevaban allí, y luego empezaba a intuir ruidos, olores, a sospechar la hora que era, a imaginar de quién serían las voces que sonaban. Porque siempre había alguien hablando. Pero en general me costaba, y me sigue costando, ponerme en la piel de los que hablan, conocerlos, elegir su tipo de relación, adivinar su edad o su conducta. En cambio, la habitación no, esa, cuando me pongo a escribir, ya me la sé de memoria. Unas veces por haberla conocido realmente, otras por herencia de lecturas perdidas, otras por haber soñado con ella. La adorno con atributos diversos, la desfiguro, la agrando o la empequeñezco, pero vive porque la he mirado con los ojos de la imaginación. Y he acabado por habitarla.⁷⁸¹

La importancia de los espacios interiores⁷⁸² es tal que la autora lo utiliza metafóricamente para aludir al pensamiento y la memoria. “Esta obsesión por las habitaciones, por los espacios cerrados, está tan presente en mi obra que a veces ha llegado a convertirse en metáfora. Ya lo dice muy bien Sofía Montalvo en *Nubosidad variable*”.⁷⁸³

⁷⁸⁰ *Ibidem*, págs. 388-389.

⁷⁸¹ *Ibidem*, pág. 389.

⁷⁸² Emma Martinell Gifre destaca el predominio de las escenas de interior en las obras literarias de Martín Gaité, como reconoce la crítica y la propia autora. A su juicio, este hecho se debe a tres razones: la tradición ha reservado este lugar, el recinto doméstico, a la mujer, que desarrolla su vida en él; el interior de la casa familiar es el recinto en el que más se acumula la historia real del individuo; y “el hecho de que sea en el interior, en un ámbito cerrado, donde tengan lugar los actos de comunicación. El recogimiento en un espacio y el olvido del tiempo favorecen muchas de las situaciones dialogadas que el narrador plantea”. En el primer caso, recuerda los dos ensayos sobre los usos amorosos de la autora y considera que no es extraño que en sus novelas haya personajes femeninos que pueblen esos recintos interiores, en estrecha relación con los objetos y los muebles, y trabajen y descansen cerca de una ventana, a través de la que miran al exterior. (Martinell Gifre, Emma: *El mundo de los objetos en la obra de Carmen Martín Gaité*, Cáceres, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Extremadura, 1996, pág. 126). Citado en Martín Gaité, Carmen: *Traer a cuento*, edición de Julián Moreiro y coordinación de Amparo Medina-Bocos y Esperanza Ortega, León, Edilesa (Junta de Castilla y León), Colección Vuelapluma, 2002, pág. 166. En otro texto, Emma Martinell Gifre asegura: “En la narrativa de Carmen Martín Gaité abundan, si no predominan, escenas que se desarrollan en un ámbito cerrado. La comunicación entre los personajes, expresada en diálogos y conversaciones, tiene lugar en un recinto interior, el doméstico por lo general. Este escenario es el familiar; en él se forma, crece y vive la familia. Todo lo que rodea al personaje es lo habitual y lo conoce con mucho detalle”. (Martinell Gifre, Emma: “Introducción”, en Martín Gaité, Carmen: *Hilo a la cometa. La visión, la memoria y el sueño* (Antología), edición de Emma Martinell Gifre, Madrid, Espasa Calpe, 1995, pág. 21).

⁷⁸³ Martín Gaité, Carmen: “Tiempo y lugar”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 389.

Pensar es ir saltando de una habitación a otra sin ilación aparente, estancias del presente y del pasado, algunas aún accesibles, otras cerradas para siempre o derruidas, nuestras o no, tan pronto morada estable como refugio eventual del que solamente quedó un olor o una sombra movediza proyectada en el techo, en qué ciudad sería, yo tardaba en dormirme y oía ruido por el pasillo, hotel, casa de gente conocida, de qué mano entré allí. Habitaciones que se dislocan, bifurcan e intercambian volúmenes y adornos cuando surgen en sueños al servicio de un argumento con pegotes del cine o las novelas, y las transita uno disfrazado, sin atreverse a reconocerlas del todo, luchando por entender en qué oscura fuerza nos ha vuelto a traer a esos umbrales y por recordar adónde llevaba el largo corredor que se adivinaba al fondo.

Los recuerdos están repartidos por habitaciones que el pensamiento visita cuando se le antoja, a un ritmo imprevisible, ajeno a nuestras riendas. Pensar es ir saltando de una en otra, y a esa aventura, si os veis embarcados en ella, no le pidáis razones cronológicas. Cada habitación lleva cuatro o cinco dentro, como las cajitas chinas, con la diferencia de que de una vez para otra alguien a tus espaldas las revuelve y transfigura. Solo sabes que la de fuera es esa cuyas paredes estás viendo y tocando cuando la cabeza se dispara y empieza a divagar.⁷⁸⁴

Como se ha explicado, la autora concede tal importancia al lugar, uno de los dos puntos cardinales de la narración, que inspira sus obras literarias. Unas veces se trata de espacios interiores, “otras veces la inspiración desciende por espacios abiertos. Quiere decir que es paisaje lo que veo, ya sea urbano o rural. En estos casos se anticipa la localización geográfica a la casa que luego voy a poner allí. Es el caso de *La Reina de las Nieves*, donde un faro del Norte erguido sobre los acantilados y rodeado de gaviotas da pie a todos los espacios interiores y exteriores que su evocación acarrea. Mi encuentro con este paisaje, unido al presentimiento de que de él nacería una novela, es muy anterior a la prefiguración de *La Reina de las Nieves*”.⁷⁸⁵

Se trata de una excursión que hice con mi madre en el verano del 71 por pueblos de la provincia de La Coruña. Y aquel sitio no sé siquiera cómo se llamaba, ni aunque lo supiera lo diría, porque da igual. Lo importante fue la subida con ella por aquellos riscos, mi sensación de que aún conservaba agilidad suficiente para trepar conmigo por aquellas rocas, y el silencio de las dos agarradas fuertemente una a otra desafiando el

⁷⁸⁴ *Ibidem*, págs. 389-390.

⁷⁸⁵ *Ibidem*, pág. 390.

aire bravío. De ahí salió todo, aunque lo que saliera no tenga aparentemente nada que ver con esa escena que jamás podré olvidar.⁷⁸⁶

Durante el proceso creativo la autora visualiza, en primer lugar, el espacio narrativo, incluso antes de definir la historia; son los puntos cardinales de la trama y de su propia creación. En sus obras literarias la geografía narrativa, procedente de episodios de su propia vida, aunque sometida a la transformación literaria, se caracteriza por ser propicia a la meditación solitaria y, en especial, a las conversaciones de sus personajes.

Puede ser un espacio soñado o imaginado, pero siempre conserva reminiscencias de algo visto o habitado por mí, aunque sometido a la transformación literaria que nos lo va haciendo creíble y sobre todo idóneo para lo que vaya a ocurrir, segunda cuestión que se va a configurando a medida que la magia del escenario invade al escritor. Suelen ser lugares, en mi caso, propicios a la meditación literaria y sobre todo a la conversación. Porque los protagonistas de mis novelas hablan muchísimo. No paran de hablar. Y siempre la responsabilidad recae sobre el lugar, que los motiva a hacerlo. Recomiendo a quienes no lo hayan leído el excelente ensayo de Gaston Bachelard *La poética del espacio*, donde trata de este tema exhaustivamente. Y de hecho, es tan importante el entorno promotor de las conversaciones que yo muchas veces, cuando me telefona un amigo desde lejos, suelo preguntarle cómo es su habitación, porque si él conoce la mía, me parece que juega con ventaja. Y necesito orientarme. Es casi lo primero que le pregunto.⁷⁸⁷

En su narrativa hay tres novelas donde el espacio se le presentó de manera inmediata: *Ritmo lento*, *Retahílas* y *El cuarto de atrás*.⁷⁸⁸ “En el caso de *Ritmo lento*, también me visitó desde un exterior la idea (aún borrosa y cuestionable, como siempre) de escribir una novela. Me vi frente a un chalet decadente que no conocía, situado en la Ciudad Lineal”.⁷⁸⁹

Empecemos por *Ritmo lento*, que se desarrolla casi por entero en un viejo chalet de la Ciudad Lineal de Madrid. A principios de siglo este barrio estaba en las afueras y no pertenecía a Madrid, era más bien un pueblecito donde la burguesía acomodada había

⁷⁸⁶ *Ibidem*, pág. 390.

⁷⁸⁷ Martín Gaité, Carmen: “El taller del escritor”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, págs. 272-273.

⁷⁸⁸ *Ibidem*, pág. 273.

⁷⁸⁹ Martín Gaité, Carmen: “Tiempo y lugar”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 390.

edificado chalets con jardín, algunos preciosos, para pasar allí un par de meses en verano. A principios de los años sesenta estos chalets se conservaban aún en su mayoría, aunque algunos ya bastante descuidados y otros amenazados de demolición. Recuerdo perfectamente el día que surgió la inspiración de *Ritmo lento*. Yo había ido a dar un paseo con mi hija de cuatro años y un amigo suyo de seis. Llegamos a la Ciudad Lineal en tranvía. Toda la calle de Arturo Soria estaba recorrida por un precioso bulevar lleno de árboles que hoy ha desaparecido. Había chiringuitos con bebidas y aquella tarde, además, un tiiovivo. Como el otro niño era un poco mayor y estaban a gusto los dos allí en el tiiovivo, yo me marché por una de aquellas calles laterales en plan de exploración y de pronto me quedé parada ante la verja de un chalet con jardín decadente que nunca he podido olvidar y que, como luego me ido pereza volver para sacarle una foto, se ha quedado en eso, en la fulgurante aparición que se produjo aquella tarde. Porque poco después lo derribaron. Tenía un mirador y parecía no vivir nadie. Me acuerdo de que dije: “En ese chalet tiene que desarrollarse una novela, todo lo que se pueda hablar y pensar dentro de esa casa tendrá que ser novelesco”.⁷⁹⁰

El descubrimiento del jardín de ese chalé de Ciudad Lineal en 1960 por Martín Gaité no solo la inspiró para crear la novela *Ritmo lento*, sino que determinó el contenido de la historia, tal como la autora continúa contando:

Fue, ya digo, como un flechazo, y no sé el tiempo que me pasé mirándolo, hasta que salió un perro y se puso a ladrarme. Por eso me fui, porque me asustó el perro. Tardé en volver donde estaban los niños, tanto que se habían preocupado un poco. Creo que era el otoño del 60. Ese fue el origen de *Ritmo lento*, y el hecho de que yo viera el chalet poco antes de que lo derribaran condicionó también el contenido de la novela, porque se habla en ella, entre otras muchas cosas, de los barrios amenazados de destrucción. Fue aquella sensación de tiempo detenido la espoleta de la novela, aunque pudieron incidir detalles que ya no recuerdo de mi vida personal, podría estar cansada o triste aquella tarde o tener alguna preocupación de tipo doméstico, no me acuerdo, cualquiera sabe. Y sin embargo el chalet y el jardín y lo que yo sentí mirándolos es lo que ha permanecido. David Fuente, el protagonista de la novela, fue algo que vino luego, una consecuencia de ese encuentro mío con la casa.⁷⁹¹

Esta escena fue el germen de la novela *Ritmo lento*, como también se cuenta en la novela *El cuarto de atrás*. “Aquella fachada, aquel jardín, aquel perro surgido intempestivamente y la sensación de tiempo detenido que

⁷⁹⁰ Martín Gaité, Carmen: “El taller del escritor”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 273.

⁷⁹¹ *Ibidem*, págs. 273-274.

experimenté durante el rato que quedé allí quieta, como transportada a otro mundo (el de la ficción, por supuesto) fue la espoleta que me disparó poco después hacia la elaboración de *Ritmo lento*. Cuando terminé la novela, quise volver allí para hacer una fotografía de la casa, pero ya la habían demolido. Precisamente por aquellos años empezaba la expropiación de terrenos de la Ciudad Lineal, tema que condicionó, entre otros, el contenido de la novela, porque los barrios y casas amenazados por la piqueta han tentado la imaginación de muchos escritores, no solo la mía. Releo a veces con cierta nostalgia el prólogo de *Ritmo lento*, donde Lucía visita al padre de David Fuente, joven con quien ella había tenido relaciones. Y se describe así su llegada a aquel lugar que no conocía:⁷⁹²

Era una calle ligeramente en cuesta, sin iluminación alguna. Al fondo se veía el campo y un horizonte violeta. Los chalets eran grandes y destartados, con tapias altas sobre las que asomaban los arbustos. Los iba mirando uno por uno, poniendo el rostro entre los hierros de la verja de entrada. Al llegar el tercero, se paró más rato.

Al fondo de un jardín grande con abetos, acacias y bancos de madera, rojeaba la fachada. Era un chalet de ladrillo de dos pisos. En el de arriba tenía dos balcones y un mirador. Las persianas estaban echadas. Tampoco se veía luz en la puerta.

Cuando, tras guiñar un poco los ojos para atisbarlo todo mejor, empujó la verja que cedió con un leve chirrido, un perro se puso a ladrar dentro del jardín. La chica vaciló un instante y luego volvió a cerrar detrás de sí. El perro ladraba ceca, pero no se le veía. Posiblemente estaría atado en la parte trasera del edificio, por donde el jardín se extendía mucho más, según podía columbrarse ahora.⁷⁹³

El chalé y la escena en que la autora lo descubre durante un paseo por el barrio madrileño de Ciudad Lineal no solo inspiraron y determinaron la novela, sino que también fueron transformados en material narrativo. “He desfigurado la hora y la aparición del perro. Y como es natural, no puedo saber lo que este comienzo evocará en los lectores de la novela. En mí evoca sobre todo la preocupación que tenían mi hija y su amigo cuando volví, porque les

⁷⁹² Martín Gaité, Carmen: “Tiempo y lugar”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 391. Este episodio está contado en Martín Gaité, Carmen: *El cuarto de atrás*, Barcelona, Ediciones Destino, 1992, pág. 168.

⁷⁹³ Martín Gaité, Carmen: “Tiempo y lugar”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 392.

pareció que había tardado mucho. Pero estas cosas no se le pueden explicar a ningún autor de tesis doctorales. Hay que inventarse otras”.⁷⁹⁴

Aunque en el caso de la novela que acabo de mencionar, la inspiración me llegara en la calle y concretamente en un barrio madrileño donde yo nunca he vivido, la casa vista desde fuera es lo que llamó mi atención y provocó el deseo de amueblarla por dentro con recuerdos y vivencias que respondieran a las sugerencias emitidas por su exterior. En efecto, la habitación donde Lucía habla con el padre de David Fuente es un decorado fundamental, un interior que con el tiempo ha llegado a hacerse para mí tan real como aquellos que he visitado verdaderamente o donde he vivido.⁷⁹⁵

Las últimas palabras de la autora sobre la habitación de *Ritmo lento* reflejan las escasas fronteras entre la literatura y la vida, y su idea de que lo literario tiene su propia realidad, puesto que ese espacio interior que crea le parece tan real como aquellos que ha visitado o en los que ha vivido. Precisamente esa habitación inventada está también presente en *El cuarto de atrás*, lo que demuestra que sus propias obras literarias se retroalimentan e influyen mutuamente. Además, hay referencias a otros espacios vitales de la autora. “La prueba de que la literatura crea literatura, pero también vida, es que en otra de mis novelas, *El cuarto de atrás*, recuerdo esta habitación del viejo chalet de la Ciudad Lineal como algo totalmente familiar. Una novela se ha metido en la otra. Dentro de la segunda, la protagonista, que según todos los indicios soy yo misma, está hablando por teléfono con una desconocida, quien acaba de decirle que va a buscar unas cartas que pueden aclarar el misterio de una posible relación entre ambas. Esta mujer, de nombre Carlota, está telefoneando desde un lugar que la narradora desconoce, y durante esa pausa se pone a imaginar el decorado de donde procede la llamada incomprensible”.⁷⁹⁶

¿Cómo será la habitación?, necesito imaginármela para llenar con algo esta espera, ella ha dicho que es un chalet viejo de la Ciudad Lineal y que yo lo conozco (...) La escena –necesito situarla– se desarrolla en la habitación de mentira que inventé y decoré para *Ritmo lento*, gracias a haber visto una fachada de verdad, es el despacho

⁷⁹⁴ *Ibidem*.

⁷⁹⁵ *Ibidem*.

⁷⁹⁶ *Ibidem*, págs. 392-393.

del padre de David Fuente, había un diván de terciopelo usado, una gran librería y una chimenea de esquina, el dibujo del empapelado de la pared era de flores de un rojo desvaído, desde la ventana se veía la huerta que había en la parte trasera del chalet, con un invernadero de cristales; mientras yo viva, existe la habitación y me oriento por ella, aunque sea producto de mi fantasía, y ya hayan tirado la casa que vi con el perro ladrando, qué más da, también el cuarto de atrás sigue existiendo y se ha salvado de la muerte, aunque hayan tirado la casa de la Plaza los Bandos.⁷⁹⁷

En cuanto a la novela *Retahílas*, la inspiración de esta historia está vinculada al Archivo de Simancas, donde la autora trabajaba en la investigación sobre don Melchor de Macanaz y donde le asedió la imagen de dos personajes conversando en una habitación de una casa muy vieja y con los techos altos.

Retahílas es un caso todavía más llamativo. Yo estaba en el archivo de Simancas, siguiéndole la pista a un personaje dieciochesco, el viejo don Melchor de Macanaz. Y estaba pensando en Macanaz, creía que él constituía mi curiosidad central, pero de vez en cuando, sin saber por qué, ni por dónde, se me colaban entre medias dos personas cuyo rostro no veía, solo sabía que estaban hablando a media voz en la habitación de una casa muy vieja y con los techos altos. No sabía si eran un hombre y una mujer o si eran dos mujeres; dos hombres no me parecía que fueran. Se esfumaban de vez en cuando y yo seguía con mis pesquisas sobre el viejo Macanaz. Cuando la visita de los otros duraba un rato demasiado largo, trazaba una raya en el cuaderno donde estaba copiando las cosas de los legajos y apuntaba alguna frase de las que me parecía haberles oído a los de la casa vieja, poniendo previamente encima “para *Retahílas*”, porque lo primero que se me ocurrió fue el título. Las habitaciones ya sometidas a deterioro tienen un encanto particular, porque se siente el tiempo que ha discurrido entre sus paredes.⁷⁹⁸

Como asegura la autora, el lugar determina la conversación; así fue también en la inspiración y en el proceso creador de la novela *Retahílas*, tal como prosigue Martín Gaité. En este caso, es evidente la influencia de su investigación histórica y la escritura de su ensayo en esta obra literaria, es decir, la retroalimentación entre sus distintas facetas creadoras.

⁷⁹⁷ *Ibidem*, pág. 393.

⁷⁹⁸ Martín Gaité, Carmen: “El taller del escritor”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 274.

Si estuviera uno en otro sitio no hablaría de la misma manera, es el marco lo que condiciona que las palabras surjan así. Al principio me parecía que con aquella divagación lateral Macanaz no tenía nada que ver: un viejo ministro de Felipe V exiliado en Europa y que envejece escribiendo a la Corte innumerables epístolas que no lee nadie, que tal era yo la primera en leer aquella primavera en Simancas. Pero claro que Macanaz tenía que ver con *Retahílas*; le traspasó sus angustias, su preocupación por la letra escrita, a una vieja señora que está agonizando en una alcoba de la casa destartada mientras en la habitación de al lado dos personas, a las que yo aún no había visto el rostro, evocan historias más o menos relacionadas con ella y con los seres que engendró. La señora ha querido ir a morir allí abrazada a un baúl lleno de cartas y papeles viejos que ya no tienen significado para nadie, como los de Macanaz tampoco servían. Todo esto, surgido entremedias de mi investigación dieciochesca, es el argumento que se fue configurando para *Retahílas*. Es decir, que estaba en el Archivo de Simancas, y en el destierro con Macanaz y al mismo tiempo en aquella habitación de techos altos con alguna gotera.⁷⁹⁹

Mientras está en el archivo de Simancas investigando, la autora piensa o imagina a dos personajes hablando a media voz en una habitación de una casa muy vieja y con techos altos. Esta visión determinó la historia de la novela, cuyo título fue lo primero que se le ocurrió: *Retahílas*. Ese espacio poético, la habitación con techos altos y alguna gotera, es la transformación literaria de un pazo cercano a la casa gallega donde la escritora vivió parte de su infancia en la aldea de San Lorenzo de Piñor.

Un espacio, por cierto, que yo ya había visto, aunque sugiera transformado, como ocurre siempre en las evocaciones literarias. Cerca de la casa gallega donde pasé parte de mi infancia en la aldea de San Lorenzo de Piñor, había un pazo que unas personas habían ido heredando de otras y que estaba bastante descuidado. La señora que lo tenía entonces contaba historias de su antiguo esplendor y a mí me gustaba imaginarme aquella época que yo no había alcanzado a vivir, espiaba su marca en los desconchados de las paredes. Y creo que algo de esto se puede adivinar como sustrato de todo lo que ocurre y se dice en mi novela *Retahílas*, cuya redacción emprendí años más tarde, después de enterrar al viejo Macanaz, cuando aquellos dos fantasmas de la casa vieja se llamaban Germán y Eulalia. Pero la verdad es que la novela la empecé en Simancas. De todas maneras, estas cosas son muy difíciles de

⁷⁹⁹ *Ibidem*, págs. 274-275. La narración de este episodio demuestra las escasas fronteras entre la literatura y la vida, y el carácter de realidad que la autora confiere a lo literario.

explicar a los autores de tesis doctorales, porque pertenecen a ese terreno incierto de la primera inspiración donde uno mismo no se atreve a meter la mano.⁸⁰⁰

La localización es fundamental en la trama, incluso, por su contribución al ambiente que intenta transmitir la historia, como en *Retahílas*. “El principal objetivo de la conversación mantenida entre Eulalia y Germán (tía y sobrino) en una noche de verano es la de darse a conocer uno a otro. Pero es muy importante el lugar en donde se han encontrado, una vieja casa de familia en plena decadencia, que con su decorado convoca las confidencias y los recuerdos”.⁸⁰¹

Años después de la inspiración de la historia de *Retahílas*, tras finalizar su investigación histórica sobre don Melchor de Macanaz, comenzó la novela, lo que muestra el largo proceso de escritura de la obra. “En cuanto al tercer ejemplo de espacio poético que quería ponerles a ustedes, se refiere a mi novela de 1978 *El cuarto de atrás*, y su importancia viene subrayada en la misma enunciación del título”.⁸⁰²

Yo vivo desde 1953 en la misma casa de Madrid, un ático cerca de la plaza de Manuel Becerra, y el tiempo, como es consiguiente, ha ido aculotando el interior de la habitaciones, como ocurre con esas pipas que se han cargado de tabaco infinitas veces. La noche que se me ocurrió la idea de mi novela, en primavera del 76, era incapaz de dormirme –porque yo padezco mucho de insomnio–, estaba sola y deprimida y la casa se me caía encima. Ya no eran horas para llamar por teléfono a nadie. Y entonces, como un relámpago, se me cruzó un deseo: “¡Qué maravilloso sería que alguien llamara ahora mismo a la puerta, alguien a quien yo no conociera de nada y que tuviera ganas de escuchar historias y compartir recuerdos!”. Me levanté de la cama inmediatamente, como movida por un resorte. ¿Y por qué no podía ocurrir? “Va a venir esa persona”, me dije, “en la literatura mando yo. Y la decoración no tengo que inventarla, es esta, la tengo ya. Será una visita imaginaria dentro de un marco real. Un hombre que llama a la puerta y viene a verme”.

Así nació el proyecto.⁸⁰³

⁸⁰⁰ *Ibidem*, pág. 275.

⁸⁰¹ Martín Gaité, Carmen: “Reflexiones sobre mi obra”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, págs. 255-256.

⁸⁰² Martín Gaité, Carmen: “El taller del escritor”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 275.

⁸⁰³ *Ibidem*, págs. 275-276.

Respecto al espacio poético de la novela *El cuarto de atrás*, “cuyo título mismo indica que se trata de una evocación de interiores, el lugar que se presentó a mi imaginación para situar dentro de él las inesperadas situaciones deparadas por una noche de tormenta, no tuve que ir a buscarlo demasiado lejos, porque se trataba de mi misma casa”.⁸⁰⁴

Digo se trataba y no “se trata”, aunque siga viviendo en la misma casa, porque esta novela (una de las más analizadas y despiezadas por la crítica literaria) ha echado ya tanta literatura sobre el recinto donde visitó a la narradora un hombre vestido de negro, que a veces el texto y sus comentarios se superponen a los propios recuerdos que encierran las paredes de mi casa. Me puedo acordar, mientras me estoy haciendo un té en la cocina, tanto de mi propia vida como de la compañía que me hizo una noche de tormenta aquel hombre de negro, el cual por cierto nunca sabrá si vino o no. Pero desde luego le prepararé un té.⁸⁰⁵

El cuarto al que alude ya el título de esta novela fue transformado literariamente por la autora a partir de su propio piso, un lugar que gracias a la mirada ajena del hombre de negro, al que la habitación le parece preciosa, la protagonista de la historia contempla con ojos renovados su cotidiana estancia. “Pero, naturalmente, tanto esto como lo que he venido diciendo antes presupone un desdoblamiento⁸⁰⁶ que guarda mucha relación con el tema del teatro”.⁸⁰⁷

La influencia del teatro en las obras literarias de la autora se refleja, sobre todo, en la vinculación del diálogo de los personajes al lugar, como si fuera un escenario, y la acción, una escenificación teatral. “Las alusiones al teatro y al escenario son muy frecuentes en mi obra, y en ello me han hecho reparar, con toda razón, los estudiosos de la misma. Por ejemplo, en *Retahílas* hay en varias ocasiones una explícita comparación entre la habitación donde

⁸⁰⁴ Martín Gaité, Carmen: “Tiempo y lugar”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 393.

⁸⁰⁵ *Ibidem*, págs. 393-394.

⁸⁰⁶ Para Maria Sergia Guiral Steen, en el desdoblamiento protagonista-autora en *El cuarto de atrás* se evidencia la novedad de la novela. (“El teje-teje de Carmen Martín Gaité en *El cuarto de atrás*”, en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, núm. 29, 2005).

⁸⁰⁷ Martín Gaité, Carmen: “El taller del escritor”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 277.

hablan Germán y Eulalia y un escenario teatral”.⁸⁰⁸ “Entre las muchas alusiones al teatro que pueden encontrarse en mis escritos, he elegido como entradilla de este artículo unos párrafos dirigidos por el joven Germán a su tía Eulalia al final de *Retahílas*, para rubricar la sucesión de monólogos que ambos personajes han venido intercambiando a lo largo de la noche y que constituyen la urdimbre de esta novela”:⁸⁰⁹

Por eso me entero de lo que dices tú y me lo creo, porque consigues ponérmelo delante de los ojos que sea igual que estarlo viendo.⁸¹⁰ ¿Cómo no me lo voy a creer si lo veo? Veo a mamá recién llegada de Palencia, a la abuela bebiendo licor de café, al hombre del caballo, a Basilio y Gaspar huidos por el monte, a Andrés dormido en el avión, a Adriana con el pelo suelto esperando a su amante en el jardín, a Juana dibujando los dioses oceleiros; ahora ya a estas alturas de la noche es como si todos los personajes de tus retahílas, los de mentira, los de verdad, salieran a saludar después de la función, andan por aquí sueltos, los veo como anoche veías tú al rey Alfonso XII, a Castelar y a la mujer barbuda, y veo los sitios por donde se han movido, todos los decorados de los distintos actos, el monte Tangaraño, buhardillas y cafés, playas, habitaciones, coches, aulas, no hace falta que hayáis ido diciendo “a la derecha había una mesa” o “la vegetación era de coníferas”, tampoco en el teatro se describen los decorados, te los ponen delante mientras sirven, y basta.⁸¹¹

La escenificación teatral entre la protagonista y el hombre vestido de negro sirve para incrementar en el lector la sensación de ambigüedad, de irrealidad, y para preguntarse si lo sucedido en la novela ha sido un sueño o no. “De la misma manera, la sensación de irrealidad en *El cuarto de atrás* dispara a la narradora, llegando, en los últimos capítulos del libro, a ver al hombre de negro como un actor que la espera para que representen juntos una función de teatro”.⁸¹²

⁸⁰⁸ *Ibidem*. En estas palabras se refleja la importancia que tiene para la autora la crítica o el estudio de sus obras.

⁸⁰⁹ Martín Gaité, Carmen “Palabra y escenario (Diario 16. *Culturas*, 4 de mayo de 1991)”, en *Tirando del hilo (artículos 1949-2000)*, Madrid, Ediciones Siruela, 2006, pág. 453.

⁸¹⁰ Estas palabras aluden a la visualidad en la narración y en la obra literaria, esencial en el arte de narrar.

⁸¹¹ Martín Gaité, Carmen: “El taller del escritor”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 278; y Martín Gaité, Carmen: “Palabra y escenario (Diario 16. *Culturas*, 4 de mayo de 1991)”, en *Tirando del hilo (artículos 1949-2000)*, Madrid, Ediciones Siruela, 2006, pág. 453.

⁸¹² Martín Gaité, Carmen: “El taller del escritor”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 278. Siguiendo las palabras de la autora, Antonio Pineda Cachero considera que en *El cuarto de atrás* “la escritora es consciente de que están desarrollando una representación teatral” y que es otro elemento para considerar “la atmósfera de irrealidad”. (“Comunicación e intertextualidad en *El cuarto de atrás*, de

Me acerco a la puerta, sin hacer ruido, y asomo un poquito la cabeza, amparándome en la cortina, como si observara entre bastidores, el escenario donde me va a tocar actuar en seguida. Yo lo conozco, es el de antes, veo la mesa con el montón de folios debajo del sombrero —evidentemente el tramoyista ha añadido algunos más— y al fondo, a través del hueco del lateral derecha (suponiendo que el patio de butaca estuviera emplazado en la terraza), vislumbro las baldosas blancas y negras del pasillo que conduce al interior de la casa; el hueco está cubierto a medias por una cortina roja del mismo terciopelo que la que me esconde, pero ni se mueve ni se adivina detrás de ella bulto ninguno, no da la impresión de que por ese lateral vaya a aparecer ningún actor nuevo. El personaje vestido de negro ya está preparado, espera mi salida tranquilamente sentado en el sofá, todo hace sospechar que vamos a continuar la representación mano a mano. Finge estar embebido en la lectura de unos recortes de prensa, pero lo que hace es repasar su papel, mientras que yo el mío lo he olvidado completamente.⁸¹³

Las alusiones al teatro y la escenificación de algunas situaciones comunicativas entre los personajes son frecuentes en la narrativa de la autora. Así, en *Nubosidad variable*, el encuentro inminente entre Sofía y un chico durante una fiesta de juventud guarda semejanzas con la escenificación teatral.

De pronto pasó algo muy raro: supe que el chico rubio había detectado mi presencia. Ni yo me había movido ni él había vuelto la cabeza. Pero se estiró hacia la derecha para coger un fuelle, y cuando lo aplicó al corazón de la brasa, ya sabía que alguien había invadido su recinto. Me acurruqué en un rincón del sofá esperando que se volviera irritado o al menos curioso. Pero no lo hizo. Tenía unas manos muy bonitas y sus gestos eran cada vez más delicados. Se movía para mí, le gustaba que estuviera mirándolo. No sé cómo se entienden las cosas, así por lo fulminante, pero cuando ocurre ni hace falta pedir garantías ni hay rectificación que valga. Mera cuestión de fe. Era así. Me estaba dedicando aquellos gestos, tal vez me hubiera visto de reojo, como los toros vislumbran el revoleo de un capote, quién sabe. Pero del fuego ya se había distraído, aunque seguía atizándolo cada vez más lentamente, sin eficacia alguna. Había pasado a ser un incendio de teatro, un pretexto para lucir sus manos y su nuca ante mí. Además el tronco aquel no prendía, hacía falta un poco de leña menuda. Era demasiado gordo.

Carmen Martín Gaité (1.^a parte): literatura *versus* propaganda”, en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, núm. 16, 2000).

⁸¹³ Martín Gaité, Carmen: “El taller del escritor”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, págs. 278-279; y “Tiempo y lugar”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 388. La autora se cita habitualmente a sí misma en distintas obras.

Entorné los ojos y apoyé la cabeza en el respaldo del sofá, dispuesta a improvisar mi papel en cuanto me dieran pie. Me lo tenía que dar él, porque seguía sin aparecer nadie más. Seguramente sería una frase interrogativa, es lo más corriente para iniciar el diálogo entre personas que no se conocen. Y a mí no me tocaba hablar la primera, esa posibilidad prefería descartarla.⁸¹⁴

Sofía, que conoce la concepción del amor a través de los libros, ve el encuentro con el chico de la fiesta en términos teatrales, y también cinematográficos,⁸¹⁵ como si se hubiera ensayado antes. “Todo se iba cumpliendo, con el añadido de un regalo premonitorio. La imaginación tenía que abarcar mucho para ponerse a la altura de un cuerpo que llevaba veinticuatro horas con ganas de gustar, que, resucitando inopinadamente al conjuro de un hada madrina, se había vestido de gala y había ensayado ante el espejo una función sin réplica; que estaba deseando convertirse, a su vez, en espejo. El mismo cuerpo que ahora acababa de desprenderse en silencio de los zapatos y subía los pies al sofá con languidez teatral; gesto, por cierto, que pareció hallar eco en el otro actor y provocar un amago de torsión en su cabeza, aunque tan tenue y breve que la chica de rojo no tuvo tiempo más que para adivinar entre pestañas el remate de una garganta memorable. Menos mal que no llegó a emitir sonido alguno. Pero había rondado ese peligro”.⁸¹⁶

En la novela *La Reina de las Nieves* también hay referencias al teatro y la escenificación. Por ejemplo, Leonardo Villalba, el compañero de celda de Julián “recitaba lentamente como si estuviera en el teatro”.⁸¹⁷ Otra novela en la que hay referencias a la conversación como si fuera una escenificación teatral es *Lo raro es vivir*, en la que es clave el diálogo con los otros personajes para atar cabos sobre la propia vida y el interior de la protagonista. Mientras Águeda

⁸¹⁴ Martín Gaité, Carmen: *Traer a cuento*, edición de Julián Moreiro y coordinación de Amparo Medina-Bocos y Esperanza Ortega, León, Edilesa (Junta de Castilla y León), Colección Vuelapluma, 2002, pág. 93. Como en otras ocasiones, el fuego se suele mencionar como alusión al diálogo.

⁸¹⁵ Mientras habla con el chico de la fiesta, Sofía piensa: “Me congracié repentinamente con el vestido rojo, con mi cuerpo, con mis ansias de aventura. Ahora me tocaba el turno. Tenía que lanzarme con una réplica de cine en blanco y negro. Eché mano a mis dotes imitativas. —Enciendes muy deprisa una hoguera con otra, forastero —dije con voz de doblaje de película”. (Martín Gaité, Carmen: *Traer a cuento*, edición de Julián Moreiro y coordinación de Amparo Medina-Bocos y Esperanza Ortega, León, Edilesa (Junta de Castilla y León), Colección Vuelapluma, 2002, pág. 99.

⁸¹⁶ Martín Gaité, Carmen: *Traer a cuento*, edición de Julián Moreiro y coordinación de Amparo Medina-Bocos y Esperanza Ortega, León, Edilesa (Junta de Castilla y León), Colección Vuelapluma, 2002, pág. 94.

⁸¹⁷ Martín Gaité, Carmen: *La Reina de las Nieves*, Barcelona, Anagrama, 1997, pág. 33.

Soler conversa con el médico que cuida de su abuelo enfermo, los recuerdos de su madre fallecida hacen acto de presencia en la escena, en concreto, en su propio pensamiento, lo que convierte a la habitación en un espacio evocado, en el que se funden pasado y presente.

La habitación empezó a girar hacia una órbita desconocida. O mejor dicho, se acercaba girando otro planeta que iba a chocar contra el nuestro. Y llegaba mamá sentada en aquel planeta que tenía paredes de cristal y por eso se podía ver lo que pasaba dentro. No es que pasara nada muy asombroso, se trataba más bien de una réplica a la escena que estábamos representando en aquel momento el hombre alto y yo, con la diferencia de que, amparado por aquellas paredes transparentes, con quien él estaba hablando no era conmigo sino con mamá. Se inclinaba hacia ella y le tendía un pañuelo blanco para que se secara los ojos, de los que brotaban lágrimas de cristal como las que bañan el rostro de las Dolorosas, el decorado era idéntico, hasta la luz azul que llegaba a rachas como el haz de un faro reflejaba la de nuestra lámpara de pie recién encendida para conseguir intimidad; a mamá le temblaban los hombros, ¿qué se estaban diciendo?, oírlos no los oía, solamente se podía percibir el zumbido estridente de aquel planeta oblongo que sobrevolaba nuestras cabezas a modo de zepelín dibujando espirales cada vez más vertiginosas, tan bajo, tan rasante que me sentí sacudida por el pánico. Nos íbamos a desintegrar en el espacio aquel desconocido y yo antes de que le diera tiempo a contarme la historia. No había salida. Todo daba vueltas.

Me tapé los oídos, cerré los ojos con fuerza y me agaché hacia adelante buscando el amparo de otro cuerpo que acompañase con las suyas las sacudidas del propio temblor.

—¿Qué le pasa? ¿Se encuentra mal?

—Muy mal, sí, muy mal...

Me había escurrido hasta la alfombra, sentí sus manos sobre mi pelo y me desvanecí.⁸¹⁸

Después de esta escena, las fronteras entre la realidad o el presente, y los recuerdos, la imaginación o el pasado, son escasas. La protagonista deja con la duda y el suspense al lector, al igual que se siente o piensa ella.

Le agradecí que no me preguntara nada. Llegué a sospechar, mientras me estaba limpiando los ojos, que si le contaba lo del planeta, en vez de ponerse a hurgar en mis

⁸¹⁸ Martín Gaité, Carmen: *Lo raro es vivir*, Barcelona, Anagrama, 1996, págs. 18-19.

posibles complejos de Edipo, me diría: “Si usted ha creído verlo es que ha pasado. No todos vemos las mismas cosas”. Esa sospecha, o más bien fantasía, me dio fuerzas para levantarme y cruzar la habitación hacia la tarima donde vi trabajar al hombre del mono azul. Me había entrado mucha sed y me acordé de que allí tenía que seguir el botijo. Levantarlo con los brazos tensos, ligeramente arqueados, y dejar caer el chorro fresco hasta mi boca, aparte de surtir su efecto sedante, confirmó la elasticidad de mi cuerpo, que disparaba hacia la mente ideas claras y ganas de vivir. La existencia el botijo confirmaba también, por otra parte, que el electricista no había sido una visión fantasma. ¿Por qué, entonces, iba a serlo mi madre llorando lágrimas de cristal? Las dos cosas habían pasado en el mismo cuarto. Me escurrían unas gotas de agua escote abajo y me las sequé con el pañuelo, que había metido en el bolsillo de la chaqueta. Luego volví lentamente sobre mis pasos, deleitándome en su cadencia.⁸¹⁹

Su afición por el teatro no solo ha sido determinante en la configuración de los espacios interiores, como si fueran escenarios teatrales, en los que se recreaban las conversaciones entre los personajes, sino en la propia estructura de sus novelas: “Al menos alguna influencia ha ejercido esta afición en su narrativa, pues admite que en sus novelas está muy presente la estructura teatral y nos citaba obras como *El cuarto de atrás* o *Retahílas*: ‘No hay por qué separar tanto los géneros literarios: soy de los que piensan que deben de estar interrelacionados’”.⁸²⁰

La presencia de la vida como un teatro en la literatura de Martín Gaité se remonta a sus inicios. La protagonista de *El libro de la fiebre*⁸²¹ percibe la casa familiar y al resto de personajes que la visitan por su enfermedad como un teatro. Después de un sueño alterado, al despertar, asustada por la tormenta, se acerca a la habitación su padre. “Al mirarle me acordé de que estábamos en el teatro, pero seguí llorando entre hipos (...) Me había creído lo de la muerte. Pero era mentira. Estábamos en el teatro. Y después de mirar llover un rato, volví a mi risa (...) Me daban en cambio helado y champán. Esto no era corriente, pero es que hay que acordarse de que estábamos en el teatro. Yo

⁸¹⁹ *Ibidem*, pág. 20.

⁸²⁰ Cantavella, Juan: “CARMEN MARTÍN GAITE: contemplar la vida con una pluma en la mano”, en *Semblanzas entrevistas: Carmen Martín Gaité, Narciso Yepes, Manuel Gutiérrez Mellado*, Madrid, PPC, 1995, págs. 66-67.

⁸²¹ Roberta Johnson ha estudiado las similitudes entre esta obra y *Delirio y destino* de María Zambrano, en “Carmen Martín Gaité y María Zambrano: una sintonía”, en Teruel, José y Valcárcel, Carmen (eds.): *Un lugar llamado Carmen Martín Gaité*, Madrid, Ediciones Siruela, 2014, págs. 65-81.

improvisaba largos brindis levantando en la mano la copa de champán. Durante el día todo era cuchicheos familiares (...) No me importaban sus cuchicheos. Alzaba mi teatro frente al suyo. Era un puro teatro la vida aquellos días”.⁸²²

El teatro está presente, incluso, en su obra teatral *La hermana pequeña*, con elementos metateatrales. “Es al final de la obra, el momento en el cual esta habitual configuración del coloquio se transforma en un diálogo principalmente metateatral, cuando los personajes protagonistas de Inés y Laura se encuentran por última vez y su conversación se tiñe con tintes metateatrales al utilizar el tópico de la vida como teatro. Al final de la obra, el parlamento de Laura se convierte en una síntesis de teatro y vida, cuando incorpora al ensayo de una obra que está representando sentimientos vitales reales y hace de ello partícipe a Toni, incorporando así la función poética en el lenguaje y neutralizando, en cierto modo, la capacidad comunicativa entre los personajes. Del mismo modo, y en muchas ocasiones, el diálogo se convierte en informador referencial de realidades ajenas a la escena, tanto temporales como espaciales”.⁸²³

Otro aspecto relacionado con el lugar es la geografía narrativa de la autora, reflejada en sus novelas; por ejemplo, en *Caperucita en Manhattan*, obra en la que es evidente la influencia del conocimiento de la ciudad de Nueva York y del plano de la isla de Manhattan que la autora conserva en su cabeza.⁸²⁴ Así, en la segunda parte de la obra, titulada “La aventura”, la

⁸²² Martín Gaité, Carmen: *El libro de la fiebre*, Madrid, Cátedra, 2007, págs. 154-156.

⁸²³ Montoro Ruiz, Jesús: “*La hermana pequeña* de Carmen Martín Gaité: ¿un acierto o un descalabro literario?”, en Redondo Goicoechea, Alicia (ed.): *Carmen Martín Gaité*, Madrid, Ediciones del Orto, 2004, pág. 83.

⁸²⁴ Elisabetta Sarmati recuerda que en *Visión de Nueva York* hay recortes de un mapa y un plano de Manhattan, y una nota de la autora (págs. 33-34 y 152). Además, recuerda la importancia del plano en la novela *Caperucita en Manhattan*: “El uso del mapa de la ciudad transforma el itinerario urbano en una aventura exploración, donde la niña puede lanzarse autónomamente y medir tanto sus capacidades como su fuerza; de esa manera se convierte en un moderno Robinson Crusoe al descubrimiento de la isla misteriosa de su propia existencia (...) El Manhattan de Carmen Martín Gaité propone un espacio utópico concebido en términos muy novedosos, no tanto porque desprovisto de marcas negativas (ya que se alude también a ‘ladrones’, ‘asesinos’ y al ‘vampiro del Bronx’, todos seres que habitan la noche neoyorkina) (págs. 15 y 55), como por admitir ensueños de libertad y de simpatía solidaria (...) lugar propicio a la aventura del espíritu”. (“Visiones de Nueva York en *Caperucita en Manhattan* de Carmen Martín Gaité”, en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, *Carmen Martín Gaité. Nuevas perspectivas*, núm. 52, enero-junio 2014, págs. 58 y 63).

protagonista, Sara Allen pasea por la ciudad con el plano que le había regalado hace unos años el señor Aurelio y que conocía bien de tanto mirarlo.

Lo que más me gustaba, a los pocos días de haber caído en Manhattan, era notar que empezaba a reconocer lugares, que me iba haciendo cargo de lo que he llamado a veces “geografía narrativa”, comprobar que mi sentido de la orientación, que es bastante bueno, también en la ciudad de los rascacielos se sobreponía a mis emociones palpitantes y no me dejaba perder las riendas del plano que llevaba en mi cabeza. Esto del plano también lo aproveché para el personaje de Sara Allen, que en la segunda parte de la novela, sale por primera vez a la calle sin compañía de nadie, continuamente va haciendo coincidir aquel plano ideal con el lugar donde pone los pies.⁸²⁵

En la segunda parte de la novela *Caperucita en Manhattan*, Sara, que ya tiene diez años, una fría noche del mes de diciembre se escapa a Manhattan. Lo hace aprovechando que se ha quedado sola en el piso de sus padres, aunque bajo la vigilancia de su vecina, la señora Taylor, ya que aquellos se ven obligados a marcharse a Chicago por el repentino fallecimiento de un hermano del padre; así es como finaliza la primera parte de la obra, “Sueños de libertad”. Sara lleva años soñando con esta aventura, justo desde que el señor Aurelio, que vivía con la abuela de la niña, le regalara, cuando ella tenía tres o cuatro años, un plano de Manhattan, lo que despertará con el tiempo el sueño de la niña por vivir una aventura y escaparse a la isla ella sola, en libertad.

Otro regalo que trajo un día la señora Allen de parte de Aurelio fue un plano de Manhattan, incluido dentro de un folleto verde con muchas explicaciones y dibujos. Lo primero que ella entendió, al desplegarlo con ayuda de su padre, y orientada por sus explicaciones, fue que Manhattan era una isla. La miró mucho rato. –Tiene forma de jamón –dijo.⁸²⁶

El señor Aurelio le había regalado antes un rompecabezas, lo que provocaría en ella la fascinación por la letra impresa; también le obsequió con

⁸²⁵ Martín Gaité, Carmen: “La libertad como símbolo”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, págs. 139-140.

⁸²⁶ Martín Gaité, Carmen: *Caperucita en Manhattan*, Madrid, Ediciones Siruela, 1990, pág. 23. El folleto es verde, el color de la Estatua de la Libertad y del vestido de su abuela, símbolo de la libertad y de la esperanza, respectivamente. Es una pista para el lector sobre la aventura solitaria y nocturna de Sara.

cuentos y libros de literatura, que contribuirían a su pasión por la lectura, la invención y la escritura, así como sus sueños de libertad y de vivir aventuras. Desde que el señor Aurelio le regaló el plano, “conocer Manhattan se había convertido para Sara en una obsesión. Ya ni siquiera aguzaba el oído para enterarse de por qué sus padres se ponían a discutir en cuanto se metían en la cama. Se había acostumbrado a reconocer el tono excitado de su madre, como se reconocen las nubes oscuras que amenazan tormenta. Pero eran asuntos sin interés”.⁸²⁷ Sara se refugia y se evade de la realidad en sus sueños de fuga y de aventura y, a través de su imaginación, viaja por Manhattan. Por las noches mientras escuchaba hablar a sus padres en el salón, ella, en su habitación fantaseaba y soñaba sobre su plano. Las conversaciones intrascendentes y cotidianas de sus padres contrastan con la fantasía de su hija, que se asemeja al viaje que posibilita la literatura.

Sara encendía la luz, sacaba del cajón de la mesilla el plano de Nueva York que le regaló años atrás el señor Aurelio, y se ponía a mirarlo.

Entonces empezaba a soñar con los ojos abiertos y la discusión de sus padres se convertía en una música de fondo sobre la que se iban desarrollando las imágenes de su excursión fantástica por las calles, plazas y parques que no conocía. Unas veces volaba por encima de los rascacielos, otras iba a nado por el río Hudson, otras en patines o en helicóptero. Y al final de aquel recorrido sonámbulo, cuando ya empezaban a pesarle los párpados, Sara se veía a sí misma acurrucada en una especie de nido que alguien había fabricado para ella en lo más alto de la estatua de la Libertad, disimulado entre los pinchos de su corona verde. Se posaba allí como un pájaro cansado de volar. Y, mientras la iba invadiendo el sueño, le rezaba a la estatua porque, al fin y al cabo, era una diosa. Inventaba oraciones de su cosecha y las escribía en un teclado raro. Eran como telegramas mandados a la representante de la Libertad para pedirle que la librara del cautiverio de no ser libre. También le pedía que su abuela se volviera a vestir de verde, como cuando ella la conoció. Porque el verde es el color de la esperanza.⁸²⁸

Desde que Sara recibió el plano, cuando tenía tres o cuatro años de edad, hasta que, con diez años, se escapa para ver la estatua de la Libertad,

⁸²⁷ Martín Gaité, Carmen: *Caperucita en Manhattan*, Madrid, Ediciones Siruela, 1990, pág. 39.

⁸²⁸ *Ibidem*, págs. 39-40.

ha soñado mucho con esta aventura y lo ha hecho sobre el plano; de ahí su profuso conocimiento de las calles de Manhattan.

Al sur, en el lugar del plano donde confluían los dos ríos y estaba la isleta con la estatua, la niña había pegado una estrella dorada, y otra plateada al norte, junto al parque de Morningside, por donde caía más o menos la casa de la abuela Rebeca, que ya no había vuelto a llamarse Gloria Star.

La estrellita plateada y la dorada se mandaban guiños de norte a sur en el enorme plano de Nueva York que Sara Allen extendía por las noches encima de su cama y que tenía gastadísimo de tanto desdoblarlo y volverlo a doblar para aprenderse bien los nombres de las calles de Manhattan y las líneas de metro y de autobús que las recorrían y comunicaban entre sí. Había llegado a conocerlas como las rayas marcadas en la palma de su mano y estaba segura de poder orientarse de maravilla por la isla de sus sueños, surcarla de un extremo a otro y meterse sin miedo en todos sus recodos, a pesar de que nunca había tenido ocasión de comprobarlo, porque solamente cruzaba el puente de Brooklyn una vez a la semana, y para eso, siempre con su madre, cumpliendo puntualmente a las mismas horas el mismo recorrido. Un recorrido que terminaba en el lugar que Sara tenía marcado en el plano con la estrella de plata: la casa donde vivía su abuela desde que ella la había conocido, un séptimo piso exterior con dos tramos de pasillo.⁸²⁹

Las visitas que realiza Sara cada sábado con su madre a Manhattan, a la casa de su abuela, alimentan sus sueños de libertad, aventura y fuga. “Pero estaba deseando que llegaran los sábados para acompañar a su madre en aquella visita obligada, y se le hacía cortísimo el tiempo que pasaban allí, en la casa del piano negro, el gato Cloud, los armarios desordenados y los ceniceros llenos de colillas. Le encantaba el piso de la abuela Rebeca, tal vez por ser la única casa de Manhattan donde había entrado, y las historias que contaba la abuela Rebeca cuando estaba de buen humor, tal vez por ser las únicas interesantes que había escuchado jamás de labios de un ser vivo”.⁸³⁰

Ella soñaba –miranfú– con que algún día se iría a Manhattan a vivir con la abuela; volvería Sally, la asistente negra, y tapizarían de espejo las paredes de la casa.

El viaje semanal a Morningside era como leña nueva para alimentar el fuego de ese sueño.

⁸²⁹ *Ibidem*, pág. 41.

⁸³⁰ *Ibidem*, págs. 41-42.

En cambio a la señora Allen, que estaba deseando pretextos para llorar y compadecerse del prójimo, le ponían muy triste aquellas visitas, y cuando volvían de Brooklyn en el metro, ya de noche, solía venir secándose las lágrimas con un pañuelo grande que sacaba del bolsillo de la chaqueta. Sara miraba alrededor muy nerviosa porque le parecía que iban a llamar la atención, pero luego se daba cuenta de que nadie se fijaba en ellas, porque la gente que viaja en el metro de Nueva York lleva siempre los ojos puestos en el vacío, como si fueran pájaros disecados.

–Se muere, el día menos pensado se nos muere –lloriqueaba la señora Allen.

–¿Pero por qué se va a morir, mamá, si no está mala? Yo la he visto muy alegre.

A Sara le parecía que el único rato bueno que le proporcionaban a su madre aquellos viajes a Manhattan era el que se pasaba la víspera metida en la cocina, preparando la tarta de fresa que siempre le llevaban a la abuela. La hacía por la noche, después de recoger la mesa donde habían cenado, mientras el señor Allen leía el periódico o miraba un partido de béisbol por televisión.⁸³¹

En la segunda parte de la novela, son presentados dos personajes que serán cruciales en el desenlace de la historia: miss Lunatic y Edgar Woolf, el Rey de las Tartas. Después el lector descubre que Sara se ha escapado, ya que miss Lunatic la encuentra en la estación de Metro de Columbus Circle, justo al lado de Central Park, llorando, entre el ir y venir de los viajeros. El lector va recorriendo Manhattan siguiendo los movimientos de los personajes y las constantes referencias locales que incluye la autora en la obra.

Se acercó a ella, abriéndose paso por entre la oleada de gente que las separaba. La niña, al ver los viejos zapatos de miss Lunatic parados allí en el suelo junto a los suyos, levantó los ojos, que tenía, efectivamente, llenos de lágrimas. Y la miró. Pero sin acusar extrañeza ni miedo al descubrir ante sí una figura tan extravagante. Al contrario, sus ojos parecieron revivir con un fulgor de alivio y confianza. Y miss Lunatic, que ya hacía mucho que no había visto una mirada tan transparente y candorosa, sintió como si su viejo corazón se calentara ante las llamas de una inesperada hoguera.

–¿Qué te pasa, guapa? ¿Te has perdido? –le preguntó dulcemente.

La niña negó con la cabeza. Luego sacó un pañuelo del bolsillo del impermeable y se puso a sonarse y a secarse las lágrimas.

–No. Porque esta estación es la que queda más cerca de Central Park, ¿verdad?

–Sí. ¿Entras al metro o sales de él?

–Salgo... Mejor dicho,... había pensado salir –rectificó con voz mohína.

⁸³¹ *Ibidem*, págs. 42-43. El símil de la mirada al vacío de los viajeros del metro es muy visual.

–Pues yo también. Así que si quieres te acompaño.

–Gracias. No hace falta que se moleste. Tengo un plano.

–¡Ah, tienes un plano! Entonces, ¿por qué lloras? –insistió miss Lunatic, al darse cuenta de que la niña volvía a hacer pucheros.

–Es muy largo de contar –contestó ella, con un hilo de voz y bajando nuevamente los ojos–. Muy largo.

–Bueno, eso no importa. Lo que vale la pena siempre es largo de contar. Pero me gustaría saber si tú tienes ganas de contarlo o no. Eso es lo único importante

La niña la miró extasiada. Y las chispas repentinas de entusiasmo que miss Lunatic descubrió en el fondo de sus ojos llorosos, le hicieron pensar en el sol cuando está a punto de romper las nubes de tormenta. De un momento a otro se iba a ver dibujado el arco iris.

–¿Ganas? ¡Oh, sí, muchísimas! –exclamó la niña–. ¿Pero a quién se lo puedo contar?

–A mí, por ejemplo.

–De verdad.

–Claro. ¿Tan raro te parece?⁸³²

A continuación, miss Lunatic lleva a Sara a un café, cerca del Lincoln Center. Ambas van recorriendo las calles de la ciudad, que Martín Gaité conocía. “No volvieron a hablar hasta que salieron a la superficie. Soplaban un viento muy frío. A sus espaldas quedaba una plaza con la estatua de Colón en medio. Y más allá, la verja de un jardín muy grande. La niña, aunque sin soltarse de la mano de miss Lunatic, se iba parando a cada momento. Consultó una brújula que había sacado del bolsillo y respiró hondo. Miraba en todas direcciones con avidez, como si no estuviera dispuesta a perderse detalle de nada. Los escaparates de las tiendas y los bares brillaban como joyas. Pasó un gran camión amarillo con un equipo de músicos de jazz que iban haciendo sonar ruidosamente sus instrumentos. Tocaban unas variaciones del *Let it be*. Pero cuando se quería una dar cuenta, ya habían desaparecido y no era seguro que se hubieran visto de verdad”.⁸³³ Con la sensación de que fuera un sueño y de que esto no hubiera ocurrido de verdad, contemplan la llegada de una estrella de cine en una sala cinematográfica situada justo enfrente.

⁸³² *Ibidem*, págs. 121-122. En este fragmento está presente el plano que la niña sabe de memoria para recorrer la ciudad. Además, miss Lunatic se refiere a la narración o el diálogo.

⁸³³ *Ibidem*, págs. 122-123.

Para ir al café, deben pasar por delante del New York Theater Center, donde dan conciertos y espectáculos de ballet.⁸³⁴ “Y, apretando el paso, mientras empuñaban el manillar del cochecito cada una por un lado, dejaron atrás la estatua de Dante Alighieri, situada en un triangulito delante del Teatro Central aquel, que tenía muchas banderas moviéndose al viento al final de una escalinata enorme. Miss Lunatic había vuelto a tararear el viejo himno alsaciano que inició a la salida de la comisaría. Y Sara, deslumbrada, la miraba de reojo mientras esperaban que el semáforo se pusiera verde para cruzar”.⁸³⁵

En el café, mientras hablan, Sara le cuenta a miss Lunatic que se ha escapado de casa. Encima de su mesa está el plano que le regaló el señor Aurelio, acicate de sus fantasías y sueños de fuga y de libertad; Sara dibuja en él con su mano un itinerario desde Central Park hasta el lugar donde se encuentra la estatua de la Libertad.

Hubo un silencio. Volvieron a bajar al mismo tiempo la mujer el brazo y la niña los ojos. Encima de la mesita estaba abierto el plano que un día el señor Aurelio le regaló a Sara. Ella le había estado hablando de aquel personaje a su nueva amiga, y contándole cómo este viejo plano había dado pie a sus fantasías nocturnas, a sus viajes imaginarios por Manhattan, a sus sueños de libertad. Ahora uno de sus dedos, partiendo de Central Park, se puso a seguir un itinerario caprichoso sobre el papel y, después de trazar varios círculos, vino a detenerse en la isleta del sur, donde se veía dibujada en pequeño la estatua de metal verdoso con su corona de pinchos y su antorcha en la mano.⁸³⁶

Después de estar en el café, ambas continúan andando y recorriendo las calles de Manhattan –y con ellas, el lector– en dirección a Central Park, como si siguieran el plano que Martín Gaité llevaba en su cabeza cuando estuvo allí.

Llevaban un rato andando en silencio, con el cochecito entre las dos. Acababan de cruzar un semáforo y ahora iban por una acera peor iluminada, bordeando la alta verja de hierro que rodea la parte oeste de Central Park. Al otro lado, se veían edificios sólidos y lujosos, porteros uniformados al final de un corto tramo de escalera y una

⁸³⁴ *Ibídem*, pág. 126.

⁸³⁵ *Ibídem*, págs. 126-127.

⁸³⁶ *Ibídem*, pág. 138. En este fragmento se alude a los viajes imaginarios que hacía Sara de pequeña sobre el plano, con la imaginación. Es un concepto similar al viaje de la lectura o de la literatura.

especie de palio rígido desde la marquesina hasta el límite de la calzada, surcada por taxis amarillos y silenciosas *limusines*. Se habían amortiguado los ruidos estridentes de las avenidas más céntricas, se respiraba mejor y era grato aquel frío que se colaba del bosque en penumbra por entre los hierros de la verja. Había cesado el viento y no nevaba.⁸³⁷

Ambas se detienen un momento para conversar, tras lo cual comienzan a caminar de nuevo siguiendo la verja de Central Park. “Habían reemprendido la marcha. Sara, que iba pegada a la verja, miraba de reojo las frondas oscurecidas de Central Park, que ejercían sobre su imaginación un influjo hipnotizante”.⁸³⁸ Martín Gaité recrea en la novela el ambiente nocturno de Manhattan, lo cual es perfectamente reconocible para el lector: “Caminaron otro rato en silencio. Los pocos transeúntes que se cruzaban con ellas por la acera llevaban un perro sujeto por la correa o iban haciendo *footing* con su chándal y una venda elástica sujetándoles el pelo”.⁸³⁹

Como se ha podido comprobar en estos fragmentos, no solo se puede seguir el recorrido por la ciudad que hacen los personajes, sino también ver el ambiente y la vida de las calles de la ciudad y las costumbres de los transeúntes. Además, las referencias al plano son frecuentes. El plano también es clave para la identificación de miss Lunatic como la estatua de la Libertad, un secreto que ella le ha ido contando a Sara en las paradas o interrupciones en su caminar en el recorrido nocturno que hacen ambas por las calles de Manhattan. Miss Lunatic le explica a la niña que entra y sale de la estatua por las noches por un pasadizo subterráneo, por debajo del agua:

—¿Como el del metro? —preguntó Sara fascinada.

—Parecido, pero más estrecho, claro. Entra mi cuerpo con una pequeña holgura de quince centímetros a cada lado. Y de trayecto más corto. Comunica exactamente la base de la estatua con Battery Park; ¿sabes dónde está, no?

—¿Battery Park? Sí —dijo la niña—, en la parte de abajo del jamón, en la confluencia del Hudson con el East River. Pero ¿te metes de cabeza? ¿Y cómo vas? ¿Y no te rozas contra las paredes? ¿Y por dónde sales? ¿Puedo tomar apuntes ahora?

⁸³⁷ *Ibidem*, pág. 147.

⁸³⁸ *Ibidem*, pág. 148.

⁸³⁹ *Ibidem*, pág. 149.

–A ver, cosa por cosa. Saca el plano. Te señalaré el punto exacto por donde salgo y vuelvo a entrar. Aunque no sé si lo vamos a ver bien.

Se pararon debajo de otro farol, y Sara desplegó el plano sobre el cochecito. Miss Lunatic lo dobló por la mitad. Luego hizo ademán de rebuscar algo en su faltriquera. Pero desistió con un gesto de fastidio.

–¡Vaya! Me he olvidado de poner pilas a la linterna, se me gastaron anoche.

–Yo tengo una pequeñita –dijo Sara muy contenta de poder solucionar el inconveniente–. La traigo en la bolsa con el dinero.

–¡Da gusto, hija! Se puede ir contigo a cualquier lado. (...)

–Atiende, fíjate bien. ¿Ves ahí una cruz pequeña? Es la iglesia de Nuestra Señora del Rosario. Ahora cruza esta raya marrón y estás en Battery Park. ¿Ves la estación terminal del ferry a la isla? Pues justo entre la iglesia y la terminal del ferry, ahí verás una boca de alcantarilla pintada de rojo con un poste pequeño al lado.

Sara, que esforzaba la vista a la luz de la linterna, levantó la cabeza.

–Pero en el plano no viene eso.

–No, claro –contestó miss Lunatic–, en el plano no.⁸⁴⁰

Después de explicarle su secreto a Sara, ambas reanudan la marcha. “Anduvieron un rato en silencio. Ya se veían cerca las luces de Columbus Circle, delante de la principal puerta de acceso a Central Park”.⁸⁴¹ Después se despiden y Sara entra sola en el parque. La geografía narrativa continúa estando presente en el resto de la novela, que refleja el conocimiento de la autora de Nueva York, en concreto, de la isla de Manhattan y Central Park. Por ejemplo, se ve muy bien en las escenas dedicadas al viaje de Sara en limusina, que recorre el centro de Manhattan. “La *limusine*, aunque muy despacio, había ido dejando atrás la catedral de San Patricio, el Rockefeller Center con su pista de patinaje, la Biblioteca Nacional... Y ahora, a la altura del Empire State Building, cabía la alternativa de torcer hacia la Avenida de las Américas para ver los escaparates de Macy’s y seguir bajando hacia el Village”.⁸⁴²

En la novela *Irse de casa* también está presente Nueva York, en concreto, la isla de Manhattan, porque su protagonista vive allí. Sin embargo, prácticamente en el comienzo de la obra el lector sabe que ella ha abandonado

⁸⁴⁰ *Ibidem*, pág. 153-154. La expresión “cosa por cosa” recuerda a la forma de hablar de la autora, cuando se refiere a poner orden al caos en el proceso de escritura, como en *El cuento de nunca acabar*.

⁸⁴¹ *Ibidem*, pág. 158.

⁸⁴² *Ibidem*, pág. 182.

la ciudad y ha viajado a España, a su lugar de origen. La localización geográfica de algunas de sus novelas es Galicia,⁸⁴³ en concreto, la aldea donde la autora pasó numerosos momentos en su infancia y primera juventud, San Lorenzo de Piñor, lo que demuestra, de nuevo, la influencia de la vida en la literatura, en la creación literaria, como material narrativo, en alguna ocasión, incluso sin haber sufrido transformación alguna, y también la retroalimentación entre sus propias obras literarias.

Me interesa señalar por el momento que, en cuanto a descripción geográfica se refiere, hasta llegar a mi reciente novela *La Reina de las Nieves*, donde me he ido a la costa, todas mis alusiones a paisajes abruptos y montuosos encuentran su localización precisa en la aldea orensana de la que vengo hablando.

Son tres las novelas ambientadas ahí, en San Lorenzo de Piñor, *Las ataduras* (1960), *Retahílas* (1974) y *El pastel del diablo* (1985).

Solamente en la primera de ellas la topografía es explícita y no está sometida a desfiguración literaria alguna. Predomina el realismo, de tal manera que a ningún paisano de las cercanías puede caberle duda de dónde está ese pueblo ni cuál es. Aludo a él como San Lorenzo.⁸⁴⁴

Tanto sus novelas *Las ataduras* y *Retahílas*, como el relato *El pastel del diablo*, escritos entre 1960 y 1985, están ambientados en San Lorenzo de Piñor, aunque solo en la primera obra el paisaje es realista y no ha sufrido transformación literaria alguna; recuerda a las historias decimonónicas, influencia de su lecturas y su conocimiento de la literatura.

Retahílas se abre con la llegada a la aldea de un taxi, cuyo avanzar es espiado con ávida curiosidad por tres chavales subidos a un montículo. En el taxi viene el joven Germán, que pasará enseguida a ser uno de los interlocutores de las retahílas que componen la novela. Pero el recién llegado, en busca de esa vieja casa donde ha de encerrarse a hablar con su tía, no conoce la aldea y ha de pedir informes. La descripción del lugar es tan exacta como la que aparece en *Las ataduras*, pero hay una

⁸⁴³ David González Couso ha estudiado la presencia de Galicia y su influencia en la obra de la autora: *Los perfiles gallegos de Carmen Martín Gaité*, Almería, Procompal, 2008; y "Carmen Martín Gaité y su geografía literaria", en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, núm. 41, 2009.

⁸⁴⁴ Martín Gaité, Carmen: "Galicia en mi literatura", en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 126.

voluntad de escamoteo geográfico, y a la aldea (como homenaje expreso a algunas novelas decimonónicas) me limito a llamarla “la aldea de N.”.⁸⁴⁵

Como en “Las ataduras”, en la novela *Retahílas* la descripción del lugar, de la aldea de San Lorenzo de Piñor, es igual de exacta; sin embargo, en esta obra tiene un cierto tinte de irrealidad. “Tras ser acompañado el joven Germán por uno de los chavales oriundos de allí, por un camino sombreado por castaños de Indias, llegan, a sol depuesto, junto a la verja del viejo pozo abandonado. Allí hay una fuente”:⁸⁴⁶

Ya había atardecido completamente. Un resplandor rojizo daba cierto tinte irreal, de cuadro decimonónico, a aquel paraje. En el pilón cuadrado de la fuente, que era sólida, elegante y de proporciones armoniosas, estaban bebiendo unas vacas, mientras la mujer que parecía a su cuidado permanecía a pie con un cántaro de metal sobre la cabeza erguida y quieta. Solamente se oía el hilo del agua cayendo al pilón y un lejano croar de ranas. Blanqueaba la fuente con su resplandor labrado en piedra, ancho y firme, como un dique contra el que vinieran a estrellarse, con los estertores de la tarde, los afanes de seguir andando y de encontrar algo más lejos. Se diría, en efecto, que en aquella pared se remataba cualquier viaje posible; era el límite, el final.

El joven se acercó pausadamente, seguido por el niño y escrutado por la mujer que se mantenía absolutamente inmóvil, como una figura tallada en la misma piedra de la fuente y puesta allí para su adorno. Encima del canal por donde caía el reguerillo de agua había una gran placa de bronce fija a la piedra.

—Sácate de ahí —susurró la mujer con voz monótona a la vaca que estaba bebiendo del pilón, cuando vio que el viajero se acercaba.

Aquellas palabras fueron acompañadas de un empujón a las ancas del animal, que levantó los ojos húmedos e inexpresivos hacia el viajero, mientras le cedía lugar. Él dio las gracias a la mujer, ya casi rozando su vestido, sin recibir a cambio ni el más leve pestañeo, y luego se inclinó, en efecto, a beber largamente un agua fría y clara con ligero sabor a hierro.⁸⁴⁷

En este fragmento de *Retahílas* la autora, como ella misma explica, emplea un dialectalismo gallego, que aprendió en la aldea de San Lorenzo de Piñor, al describir el lugar, descripción que recuerda, por su estilo, según algunos críticos, a la escritora gallega Emilia Pardo Bazán, cuya obra conocía

⁸⁴⁵ *Ibidem*.

⁸⁴⁶ *Ibidem*.

⁸⁴⁷ *Ibidem*, págs. 126–127.

Martín Gaité y sobre la que ella misma escribió.⁸⁴⁸ Además, se trata de una transformación del paisaje gallego de su infancia, que aparece en la novela con cierto tinte de irrealidad.

En este texto, donde algunos críticos han encontrado resonancias de doña Emilia Pardo Bazán (y pudiera haberlas), quiero destacar dos cosas. Es uno de los pocos pasajes de mi obra donde he introducido un dialectalismo. En Castilla, que es donde he acuñado mi lenguaje, nunca se diría “sácate de ahí” por “quítate de ahí”, pero yo comprendí que esa mujer lo tenía que decir de esa manera, y casi no me di cuenta de que lo comprendía, lo puse así de forma natural. Estaba muy acostumbrada a oírlo.

Y otra cosa: esa fuente de piedra que aparecía en el texto como envuelta en un halo irreal, es totalmente real o al menos lo era. En la placa de bronce sujeta a la piedra dice –o decía, porque yo a San Lorenzo de Piñor no he vuelto hace muchísimos años– “A don Mariano Lloves y don Javier Gaité. La Sociedad de Agricultores de Piñor como gratitud”. Esos señores eran respectivamente mi bisabuelo y mi abuelo, que mandaron construir la fuente a sus empresas. En la novela, naturalmente, he sustituido esos nombres por el de don Ramón Sotero, abuelo de la Eulalia del texto.⁸⁴⁹

El proceso de transformación y desfiguración literarias del paisaje montuoso de San Lorenzo de Piñor, de su infancia, se acentúa en *Retahílas* hasta alcanzar su punto álgido en el relato *El pastel del diablo*. Esto es debido, precisamente, al carácter fantástico del cuento. Es un buen ejemplo de la maestría de la autora que, convierte en material narrativo un mismo elemento de su vida, en distintos grados, adaptándolo a cada obra.

El tercer relato mío donde eché mano de esa topografía familiar, *El pastel del diablo*, es de corte fantástico, y la desfiguración se agudiza. Ni la aldea, que se convierte en Trimonte, ni la vecina de Sietecuervos, ni el bosque de los Gozos ni la mole del Perro Dormido, ni la peña del Sillón son lugares que podría reconocer ningún orensano de buenas a primeras.⁸⁵⁰

Las relaciones espaciales son muy importantes en las obras literarias de Martín Gaité; son los puntos cardinales, a los que alude la autora en sus

⁸⁴⁸ Martín Gaité, Carmen: “Feministas españolas del siglo XVIII”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, págs. 162-164.

⁸⁴⁹ Martín Gaité, Carmen: “Galicia en mi literatura”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 127.

⁸⁵⁰ *Ibidem*, pág. 128.

ensayos sobre el arte de narrar. Por ejemplo, en *Fragmentos de interior*, destaca la casa de la familia burguesa, desconocida para la nueva criada, Luisa, que ha de aprender a moverse en ese ambiente.

En esta novela, como en todas las mías, son muy importantes las relaciones espaciales. Pura, la criada antigua, enseña a Luisa a conocer las diferentes habitaciones de la casa y le explica dónde se encuentran los objetos que le pueden hacer falta: “Eran puntos cardinales para orientarme en aquel viaje que ya empezaba a emprender sola”.

El espacio de la casa donde ha entrado a servir tiene para ella, por otra parte, el aliciente de lo desconocido. Significa una alternativa (una aventura) con respecto al panorama familiar de la casa materna, que estaba deseando abandonar.⁸⁵¹

En *El cuarto de atrás* el espacio desempeña una función fundamental, enunciada ya en su propio título, que remite a un lugar físico concreto y real, pero que en la novela también pertenece al mundo evocado, recuperado mediante el recuerdo y la memoria, ya que evoca el cuarto de juegos de la autora durante su infancia.

El cuarto de atrás lleva ya en su mismo título la enunciación de un espacio físico concreto. Era un cuarto de jugar que sirvió de decorado a mis sueños infantiles. Pero es, al mismo tiempo, un espacio mental, interior. Es una habitación que pertenece al mundo evocado, no se encuentra en el espacio real en el cual se está desenvolviendo la narración, pero se recupera mediante el recuerdo y arrastra consigo la evocación de otros lugares de infancia y juventud.⁸⁵²

En *El cuarto de atrás* se distingue entre el espacio real, la casa donde la protagonista recibe la inesperada visita de un hombre vestido de negro, cuya disposición coincide con el piso de la escritora en el mundo real, el espacio evocado y el espacio imaginado:

El espacio real es muy reducido: se describe como una casa donde la protagonista C. recibe la visita inesperada de un hombre de negro. El hecho de que la descripción de esta casa coincida exactamente con la disposición de aquella en que yo habito no le

⁸⁵¹ Martín Gaité, Carmen: “Reflexiones sobre mi obra”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 257.

⁸⁵² *Ibidem*, pág. 260.

quita, a mi parecer, fuerza novelesca a C. como protagonista de ficción, ya que lo que ocurre esta noche no es “real”, por muy real que sea la casa. Este contraste entre lo real y lo irreal es lo que produce el halo inquietante que rodea el relato y enciende la curiosidad de los estudiosos, que nunca como en este caso han fatigado tanto con preguntas acerca de la identidad de esa protagonista y de su misterioso valiente.⁸⁵³

El espacio real que inspira el lugar donde transcurre la acción en la novela no interfiere el carácter irreal de la visita del hombre vestido de negro; de hecho, es concebido como si fuera un decorado, siguiendo la terminología del teatro, presente también en *Retahílas*, de manera que en el cuarto de estar tiene lugar la representación, la conversación entre los dos personajes, y las habitaciones restantes funcionan como camerinos donde los actores, al menos, la protagonista, repasan, interiormente, mediante monólogos, el papel que van a interpretar.

Existe en esta novela, más que en ninguna de las mías, una terminología “teatral”, que ya se iniciaba en *Retahílas*. El lugar donde suceden las cosas, y sobre todo en donde tienen lugar las conversaciones, ha sido siempre para mí muy importante. Pero en esta novela se acude explícitamente al término “decorado”, como si se tratase de un teatro. El cuarto de estar donde tiene lugar la conversación central es el espacio de la representación. En cambio la alcoba y la cocina, donde tienen lugar los diferentes monólogos interiores de la protagonista, son a manera de camerinos donde se repasa el papel.⁸⁵⁴

En segundo lugar, se distingue en esta novela el espacio evocado, es decir, aquella habitación de juego de la infancia de la autora. “El espacio evocado es el de otras habitaciones de la infancia, en algunas de las cuales estuvieron colocados incluso los mismos muebles que se describen en el espacio real de la novela”.⁸⁵⁵

¡Cuántas habitaciones desembocan en esta, cuántos locales! Querría hablarle al hombre de negro del vehículo narrativo que suponen los muebles, regalarle todas las imágenes que, en este rato, se me han aparecido entre el aparador y el espejo.⁸⁵⁶

⁸⁵³ *Ibidem*.

⁸⁵⁴ *Ibidem*.

⁸⁵⁵ *Ibidem*, págs. 260-261.

⁸⁵⁶ *Ibidem*, pág. 261. En esta cita se alude al espejo, elemento importante en su producción.

En tercer lugar, junto al espacio real y el espacio evocado, la autora distingue otro tipo de espacio en la novela *El cuarto de atrás*. “Pero existe una tercera clase de espacio: el imaginado. Se concreta en algunos lugares que solamente tienen consistencia a nivel soñado o imaginativo, como la habitación en el piso más alto de un rascacielos imaginada por la niña provinciana, pero descrita con los mismos detalles que si la hubiera visto en realidad”.⁸⁵⁷

Había un teléfono, pero no el teléfono negro colgado en la pared frente al banco el pasillo (...) No, lo tenía encima de la mesilla, allí al alcance de la mano, y era de color blanco: un teléfono blanco, la quintaesencia de lo inalcanzable. Además el cuarto era solo mío, y si encendía la luz no molestaba a nadie, una habitación en el piso alto de un rascacielos, podía encender la luz, levantarme, darme un baño a media noche, frotarme el cuerpo con productos de la casa Gal, leer una carta que había recibido aquella tarde donde alguien, mirando el mar, decía que se acordaba de mí, vestirme con un traje de gasa, tomar el ascenso y salir a una ciudad cuajada de luces...⁸⁵⁸

En la novela se aluden otros espacios imaginados, procedentes de su infancia y primera juventud, tal como se ha contado con detalle en el análisis del material narrativo de la producción literaria de la autora. “De la misma naturaleza imaginada son otros espacios a que se aluden como Cúnigan y la isla de Bergai”.⁸⁵⁹ Y, aparte de los tres tipos de espacios distinguidos por la autora en la obra –real, evocado e imaginado–, se encuentra la metáfora sobre “el cuarto de atrás, especie de desván que tenemos en algún lugar, viene a ser una metáfora de la memoria”.⁸⁶⁰

Me lo imagino –dice el texto– también como un desván del cerebro, una especie de recinto secreto lleno de trastos borrosos, separado de las antesalas más limpias y ordenadas de la mente por una cortina que solo se descorre de vez en cuando; los recuerdos que pueden darnos alguna sorpresa viven agazapados en el cuarto de atrás, siempre salen de allí, y solo cuando quieren, no sirve hostigarlos.⁸⁶¹

⁸⁵⁷ *Ibidem*.

⁸⁵⁸ *Ibidem*.

⁸⁵⁹ *Ibidem*.

⁸⁶⁰ Martín Gaité, Carmen: “Tiempo y lugar”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 394.

⁸⁶¹ *Ibidem*.

El uso metafórico de un cuarto o una habitación para aludir a la memoria o al pensamiento no está presente solo en la novela *El cuarto de atrás*. “Y naturalmente, desde ese punto de vista metafórico, el cuarto de atrás, por suerte o por desgracia, nunca para de dar mensajes que sobresaltan nuestra rutina cotidiana. Se bifurca mucho este título, como lo prueba el abundante pasto que ha dado a sus intérpretes. Y se trata de una bifurcación parecida a la que indicó Sofía Montalvo cuando dijo: ‘Pensar es saltar de una habitación a otra’. Porque hay en la novela tres cuartos de atrás geográficamente localizados. Uno en el que está durmiendo la narradora, y que más o menos se conserva hoy tal como el día en que escribí la novela, otro ya desaparecido pero conocido por ella y evocado como cuarto de jugar en su casa de Salamanca aunque luego vino a convertirse en despensa; y por último, un cuarto de atrás donde ella nunca entró pero que le legó la memoria de su madre”.⁸⁶²

Hace poco, hablando con ella de que ahora las viviendas tiene poco misterio y todos los *livings* parecen el mismo *living*, salió la conversación de las casas viejas y le pedí que me dibujara un plano de esa de Cáceres; al principio, le pareció un capricho tonto y empezó a complacerme sin muchas ganas, pero luego, a medida que el dibujo de cada habitación daba pie a errores de encaje, se encandiló y se fue a buscar papel cuadriculado para ver de solventarlos, hasta que, al final, estábamos las dos tan interesadas que nos olvidamos de poner la mesa para comer, y yo le dije que los cuentos bonitos siempre hacen perder la noción del tiempo y que, gracias a ellos, nos salvamos del agobio de lo práctico, y ese comentario motivó una tertulia muy sabrosa. Era una casa enorme, con una distribución bastante complicada, llena de patios de luces, pasillos y vericuetos, el comedor lo tenían en la parte del fondo y daba a una galería abierta donde ella solía sentarse a leer, porque en Cáceres hacía muy buen tiempo; si miraba para arriba, veía el cielo de un azul intenso, con cigüeñas planeando sobre los tejados; si miraba para adentro de la casa, veía, a través de la puerta, este aparador. Al comedor aquel también ellos lo llamaban “el cuarto de atrás”, así que las dos hemos tenido nuestro cuarto de atrás.⁸⁶³

⁸⁶² *Ibidem*. La afirmación de Sofía pertenece a la novela *Nubosidad variable*. El tema de la memoria es muy importante en la teoría literaria de la autora. También hay otra mención a los estudiosos de su obra.

⁸⁶³ *Ibidem*, págs. 394-395. En este fragmento se comenta el hecho de que los cuentos bien narrados hacen perder la noción del tiempo, lo que les ocurre a muchos de sus personajes. Y también está la idea del carácter salvífico y liberador de la literatura frente a la rutina.

Los dibujos, los planos y los collages están presentes en la producción de la autora, como ella misma elaboraba. “Es curioso que tanto en el cuarto de atrás legado por mi madre como en la evocación de mi casa de Salamanca medie un dibujo. En la primera parte del libro, cuando la narradora está tendida en su cuarto de atrás actual y aún no ha venido el hombre de negro, se pone a dibujar en sueños la morada de su infancia”.⁸⁶⁴

Pinto, pinto, ¿qué pinto?, ¿con qué color y con qué letrita? Con la C. De mi nombre, tres cosas con la C, primero una casa, luego un cuarto y luego una cama. La casa tiene un balcón antiguo sobre la plaza pequeña, se pintan los barrotes gruesos y paralelos y detrás de las puertas que dan al interior, abiertas porque era primavera, y de la placita (aunque no la pinte, la veo, siempre la vuelvo a ver) venía el ruido del agua cayendo por tres caños al pilón de una fuente que había en medio, el único ruido que entraba al cuarto de noche. Y estamos en el cuarto: se empieza por el ángulo del techo y, arrancando de ahí para abajo, la raya vertical donde se juntan las paredes. Bueno, ya, al suelo no hace falta llegar porque lo tapa la cama, que está apoyada contra la esquina, una cama turca; de día se ponían almohadones y servía para tirarse en los ratos de aburrimiento, es fácil de pintar; un simple rectángulo sin cabecera, las dos líneas un poco curvas de la almohada, la vertical del embozo y el resto del espacio cuajado de tildes de *eñe*, imitando el dibujo de la colcha. Ya está todo; no ha quedado muy bien, pero no importa, se completa cerrando los ojos, para eso sí vale tener los ojos cerrados.⁸⁶⁵

Según la autora, tanto el dibujo del plano que realiza su madre sobre la casa de Cáceres, como el dibujo que realiza la protagonista de *El cuarto de atrás*, “ambos –el de la madre y el de la hija– son intentos de apresar mediante un apunte la biografía que se desarrolló entre las paredes evocadas”.⁸⁶⁶

Siguiendo con el tema de las relaciones espaciales, el lugar, en el que se vive siempre o al que se llega de visita, que son dos aspectos de relación del personaje con el decorado, puede oprimir o liberar.⁸⁶⁷ Desde el siglo XIX la mujer ha protagonizado en la literatura el papel de insumisión a las reglas de la comunidad. “Quien esté libre de pecado, que tire la primera piedra, yo desde

⁸⁶⁴ *Ibidem*, pág. 395.

⁸⁶⁵ *Ibidem*, págs. 395-396.

⁸⁶⁶ *Ibidem*, pág. 396.

⁸⁶⁷ *Ibidem*, pág. 400.

luego no la voy a tirar, porque ahí tienen ustedes mi primera novela *Entre visillos*, donde es la ciudad misma y sus convenciones las que, al convertirse en cárcel para Natalia y Elvira, alimentan en ellas sus sueños de vivir una vida diferente. El libro en una primera redacción se titula precisamente *Cárcel de visillos*, pero luego me pareció demasiado explícito”.⁸⁶⁸

En la novela *Entre visillos* se encuentran las dos opciones, puesto que para unos personajes se trata del lugar de residencia y para otros, en concreto, para Pablo Klein, un lugar de visita. La llegada de este personaje es importante por su mirada ajena y renovada. “De todas maneras *Entre visillos* proporciona también un ejemplo del segundo caso reseñado antes: la ciudad no como residencia habitual sino como lugar al que se llega de visita. El profesor de alemán Pablo Klein va a suponer, con su mirada no implicada en lo que ve, un punto de contraste sin cuya aportación no se desencadenarían muchos de los conflictos de la trama. Y para resaltarlo, la novela empieza con la llegada de este extranjero a la ciudad, cuya presencia desazona y parece misteriosa”.⁸⁶⁹

Como *Entre visillos*, numerosas novelas de la literatura universal han comenzado con la llegada de un tren o un autobús a la ciudad donde se va a desarrollar la trama. El móvil del viaje es llegar a una vivienda determinada, ya sea de un paisaje rural o urbano. “Un ejemplo arquetípico lo tenemos en el prólogo de *Retahílas*, con la llegada del taxi que trae a Germán a la aldea de sus mayores”.⁸⁷⁰

Los motivos que incitan a un viajero a entrar en una casa donde no reside habitualmente son la curiosidad, la búsqueda de raíces o el deseo de olvidar.⁸⁷¹ En la producción literaria de Martín Gaité, “es, por ejemplo, la curiosidad lo que hace desear a Sorpresa, la protagonista infantil de *El pastel del diablo*, entrar en La Casa Grande, habitada por un señor rico del pueblo a quien se tenía por raro y del que se decía que daba fiestas disolutas en sus

⁸⁶⁸ *Ibídem.*

⁸⁶⁹ *Ibídem.*

⁸⁷⁰ *Ibídem*, págs. 400-401. Se ha narrado esta llegada en las páginas anteriores al hablar sobre San Lorenzo de Piñor.

⁸⁷¹ *Ibídem*, pág. 401.

salones. La misma curiosidad que llevó en *Cumbres borrascosas* a Catherine y Heathcliff a asomarse a mirar desde fuera, trepando por una ventana, el interior lujoso de la Granja de los Tordos. El mismo afán de curiosear en lo desconocido es el que lleva a Lucía a visitar al padre de David Fuente en el prólogo de *Ritmo lento*.⁸⁷²

En otras novelas, los personajes regresan a sus lugares de origen, en un viaje de búsqueda de identidad y de sus raíces. “Tanto Germán y Eulalia en *Retahílas*, como Pablo Klein en *Entre visillos*, como Leonardo Villalba y Casilda Iriarte en *La Reina de las Nieves*, buscan rastros de su infancia en los lugares a los que han regresado. Les mueve el deseo de completar el dibujo de una identidad perdida, descabalada”.⁸⁷³ Otro ejemplo es Amparo Miranda, de *Irse de casa*, que tal como indica el título de la novela,⁸⁷⁴ deja su hogar en Nueva York para visitar su lugar de origen en España, en busca de sus raíces. Por su parte, Leonardo Villalba, el protagonista de *La Reina de las Nieves*, después de salir de la cárcel, procura también poner orden en su vida actual. Él mismo, que escribe, dirá sobre las llegadas en las obras literarias: “Cosa por cosa. Empezaré contando cómo fue la llegada. Las buenas novelas, él lo decía siempre, suelen empezar con una llegada”.⁸⁷⁵ Y justo el inicio del siguiente capítulo de *La Reina de las Nieves*, titulado “La llegada”, comienza así:

Después de que desapareció el taxi y me dejó en la acera con mis dos bultos tuve unos instantes de vacilación y desmayo. Hace más de siete años que no trasponía la puertecita de hierro que lleva a la fachada trasera, y cuando lo hice fue horrible, una sensación como de hundirse en el vacío. Pero no de prisa ni de una vez sino enganchado, a medida que caía, en escenas incómodas que me incluían como

⁸⁷² *Ibidem*. La llegada de Lucía a la casa está narrada en las páginas anteriores al hablar sobre el chalé que inspiró la obra y sobre la habitación imaginada donde conversaron Lucía y el padre de David.

⁸⁷³ *Ibidem*.

⁸⁷⁴ En este sentido, Ignacio Soldevila Durante asegura que esta novela “lleva muy bien su título, según es habitual en la obra literaria de Martín Gaité. La mayoría de los personajes que circulan en sus páginas han realizado ese gesto, a la vez real y simbólico, de liberación de las ataduras”. (“*Irse de casa*, o el haz y el envés de una aventurada emigración americana”, en Redondo Goicoechea, Alicia (ed.): *Carmen Martín Gaité*, Madrid, Ediciones del Orto, 2004, pág. 200).

⁸⁷⁵ Martín Gaité, Carmen: *La Reina de las Nieves*, Barcelona, Anagrama, 1997, pág. 73. La expresión “cosa por cosa” alude a la idea de poner orden al caos, aplicable tanto a la vida como a la escritura. La cita pertenece al capítulo titulado “Propósitos de orden”, perteneciente a los cuadernos de Leonardo. Como se indica al hablar sobre los paratextos de las obras de la autora, los títulos son significativos. Otro ejemplo es *Fragmentos de interior*, en cuya obra son constantes las alusiones a lo fragmentario y que, además, puede aludir al hecho de que nos muestra unos fragmentos de la vida de una familia en su casa.

protagonista gesticulante me disparaban hacia los pinchos de la siguiente apenas empezaba a tratar de entenderlas; de acomodarme una por una a ellas.⁸⁷⁶

Como explica la autora, esta novela es “un canto al deseo de esclarecimiento, de salir de un pozo, de salir de una situación, que parecería cerrada, mediante la inteligencia y mediante la memoria, que es lo que cuenta. En el cuento de Andersen hay un niño al que le han lavado el cerebro y lo han metido en hielo y está como tonto y eso solo se puede cambiar mediante una búsqueda afanosa de la verdad, del amor”.⁸⁷⁷

¿Es eso lo que simboliza esta novela?

Pues sí, algo de eso. Si tú ves que cualquier picotazo en ese hielo aumenta más el hielo, porque lo estás viendo, pues, claro, uno solo no va a ponerse aquí de Robinson a arreglar el mundo a estas alturas: lo único que sé hacer, que es escribir, lo sigo haciendo. Pero, vamos, que me tomo disgustos y me pueden los nervios, porque ese que no tienes por dónde empezar. Para qué te voy a comentar nada, basta con que abras el periódico de cualquier día, el de aquí y no solo el de aquí, pro aquí estamos llegando a un grado bastante de porquería.⁸⁷⁸

Junto a la curiosidad y a la búsqueda de las raíces, el otro motivo para viajar o, como dice la autora, para entrar en una casa desconocida, es el deseo de olvidar. “El tercer caso a que aludí es el del protagonista desarraigado, que llevado por el afán por renegar de sus raíces trata de buscar instalación en lugares nuevos exentos de la marca de un pasado que aborrece. Este personaje, más o menos inaugurado por Kafka, se caracteriza por su extrañeza ante lo nuevo, por su no participación y difícil acomodo en un mundo hostil, cuyas reglas desconoce. Desde él, quiera o no, echará de menos las raíces que le unían al mundo abandonado. Es el caso de Luisa, la criada joven de *Fragmentos de interior*, que abandona su pueblo decidida a no mirar hacia atrás y vive durante tres días en una casa extraña a cuyos habitantes no acaba de comprender. Y sin embargo es consciente de que tiene que orientarse por el

⁸⁷⁶ Martín Gaité, Carmen: *La Reina de las Nieves*, Barcelona, Anagrama, 1997, pág. 74.

⁸⁷⁷ Cantavella, Juan: “CARMEN MARTÍN GAITE: contemplar la vida con una pluma en la mano”, en *Semblanzas entrevistas: Carmen Martín Gaité, Narciso Yepes, Manuel Gutiérrez Mellado*, Madrid, PPC, 1995, pág. 81.

⁸⁷⁸ *Ibidem*, págs. 81-82.

nuevo terreno, “hacerse a la casa”, y que en eso consistirá su victoria. Así se narra uno de sus primeros despertares”.⁸⁷⁹

En el campo los ruidos sonaban de otra manera, se metían en la vida de las casas, se incorporaban a ella, la transformaban. Se sentó y apoyó los codos sobre la mesa de mármol. No tenía hambre ni sueño ni sed, nada, vacío, ni nostalgia siquiera. Solo un poco de cansancio casi placentero y por debajo, como en sordina, un ligero hormigueo de miedo a no sabía qué, tal vez a que las fuerzas le fallasen. Ya estaba sola. Pasó la mirada morosamente por toda la estancia dejando que sus ojos resbalaran con una indolencia casi sensual por aquellas superficies niqueladas, doradas y blancas, por los interruptores de luz, por el teléfono fijo a la pared, por los tiradores, botones, manivelas, asas, picaportes, tapaderas, baldosas, cristales, todo tan brillante y pulido, como si a través del reconocimiento de aquellos contornos y del repaso de sus funciones respectivas pretendiera tomar conciencia de la nueva situación. Por allí se entra, de allí se tira, aquello se enrosca, por allí se llama, allí se enchufa, allí se tiende la ropa menuda –las sábanas en la azotea de arriba–, allí se da la luz, allí se guardan las servilletas, aquí se come. Eran puntos cardinales para orientarse en aquel viaje que ya empezaba a emprender sola, y ninguno de esos puntos hacía referencia a los panoramas ni a los atajos de su vida anterior. Precisamente en eso residía su frialdad pero también, por otra parte, de ahí emanaba el descanso que producían. Era como ver nevar o como ponerse una bolsa de hielo sobre la frente febril, un consuelo que había echado de menos con tenaz vehemencia a lo largo de las dos últimas semanas en su pueblo, tan agobiantes de calor además, descansar de bruces en un huerto ajeno entre paredes que no signifiquen ni recuerden nada.⁸⁸⁰

Luisa, al llegar a la casa de los señores donde va a trabajar, busca los puntos cardinales para familiarizarse con ella. Ha abandonado el pueblo para ir a Madrid. “Pero la novela demostrará que la estancia en esa casa que a Luisa no le recordaba nada ha ido creando sus propios recuerdos, sus propias ataduras, como las creó para Andrea, la protagonista de *Nada* de Carmen Laforet, aquella casa sórdida de la calle de Aribau de la que parecía estar deseando marcharse”.⁸⁸¹

⁸⁷⁹ Martín Gaité, Carmen: “Tiempo y lugar”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, págs. 401-402.

⁸⁸⁰ *Ibidem*, pág. 402.

⁸⁸¹ *Ibidem*. En esta cita se alude a las ataduras, tema importante en su producción. La autora también se refiere a *Nada*, sobre la que escribió en su ensayo *Desde la ventana*, como se ha visto en la primera parte de esta tesis.

La extrañeza al despertar en un lugar desconocido está también presente en la novela *Nubosidad variable*. Una de sus protagonistas, Mariana León, psiquiatra, cuando viaja, se ve obligada a hacer su “composición de lugar”, a procurar orientarse.⁸⁸²

He dormido, Sofía, en muchas habitaciones de hotel a lo largo de mi vida, y de ellas recuerdo, sobre todo, la extrañeza de los despertares, esos segundos de agonía que acompañan al “¿dónde estoy?”, mientras los ojos, aún aletargados, buscan ciegamente alguna referencia que dé claves de aquel espacio raro y enhebre con la peripecia que nos trajo a dormir en él.⁸⁸³

Un último aspecto sobre la importancia del lugar, uno de los puntos cardinales en la narración, es su capacidad para caracterizar a los seres de ficción. El espacio interior, con sus objetos, en el que viven los personajes sirve para describirlos y para reflejar la insatisfacción ante su vida; por ejemplo, su clase social, como ocurre en el cuento “La chica de abajo”.

La portería era una habitación alargada que tenía el fogón en una esquina y dos alcobas pequeñas mal tapadas con cortinillas de cretona. A la entrada se estrechaba en un pasillo oscuro y al fondo tenía la puerta del patio por donde entraba la luz. El suelo era de baldosines colorados y casi todos estaban rotos o se movían. Había en la habitación un armario, con la foto de un militar metida en un ángulo entre el espejo y la madera, cuatro sillas, la camilla, los vasares de encima del fogón y la máquina de coser, que estaba al lado de la puerta del patio y era donde daba el sol lo primero después de bajar del calendario plateado, que tenía pintada una rubia comiendo cerezas. Cuando Paca era muy pequeña y todavía no sabía coser a la máquina, miraba con envidia la destreza con que su madre montaba los pies sobre aquella especie de parrilla de hierro y los columpiaba para arriba y abajo muy deprisa, como galopando. Aquel trasto que sonaba como un tren y que parecía un caballejo gacho y descarnado, fue durante algún tiempo para ella el único juguete de la portería. Ahora volvía a mirar todas estas pobres y vulgares cosas a la luz de aquella rebanada de sol que las visitaba cotidianamente para calentarlas.⁸⁸⁴

⁸⁸² *Ibidem*, págs. 402-403.

⁸⁸³ *Ibidem*, pág. 403.

⁸⁸⁴ Martín Gaité, Carmen: *Traer a cuento*, edición de Julián Moreiro y coordinación de Amparo Medina-Bocos y Esperanza Ortega, León, Edilesa (Junta de Castilla y León), Colección Vuelapluma, 2002, pág. 40.

El **tiempo**⁸⁸⁵ es otro de los puntos cardinales de la narración, elemento esencial en la trama. Por ejemplo, en *El cuarto de atrás* se distinguen diferentes planos temporales superpuestos, así como un desfase temporal, resuelta con un recurso que puede considerarse de carácter surrealista.

En términos espaciales, podría decirse que el pensamiento está detrás de las palabras, casi como relegado en *El cuarto de atrás*. El monólogo interior está menos controlado por la consciencia que en otras novelas mías, hay un marcado surrealismo en la superposición de planos temporales y en la rápida sucesión de imágenes, que a veces dominan la reflexión y llegan a apagarla. Ya se sabe que el pensamiento corre más que las palabras. La transposición de este fenómeno a una página escrita es lo que crea el clima un tanto ambiguo y vacilante de *El cuarto de atrás*. Hay un desfase entre el tiempo real y el tiempo de la escritura, pero aquí se acude al procedimiento de acentuar este desfase mediante una imagen visual totalmente disparatada: la de que el texto vaya quedando escrito como por arte de magia debajo del sombrero negro que el visitante ha dejado junto a la máquina de escribir.⁸⁸⁶

La vinculación del tiempo con el espacio narrativo es tal que es difícil borrar la herida del pasado en el escenario.⁸⁸⁷ “En el capítulo XVII de mi novela *Nubosidad variable* he jugado con la fantasía de que una señora vieja, ya muerta hace años, pudiera volver a la casa donde transcurrió su vida matrimonial y su viudez y que ahora, transformada en apartamento un poco bohemio, habitan sus nietos. Sale al pasillo a oscuras, unas cosas las reconoce

⁸⁸⁵ La importancia del tiempo en la narrativa de la autora lo ha estudiado Isabel Butler de Foley. Por ejemplo, considera que “se da en sus novelas un progresivo dominio y posesión del tiempo por parte del hombre”. (“Hacia un estudio del tiempo en la obra narrativa de Carmen Martín Gaité”, en *Ínsula*, núm. 452-453, julio-agosto de 1984, pág. 18).

⁸⁸⁶ Martín Gaité, Carmen: “Reflexiones sobre mi obra”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, págs. 261-262. Respecto al tiempo de la escritura, Sofía, en *Nubosidad variable*, asegura: “¡Qué raro es el tiempo de la escritura! Ese sí que manda y se impone como dueño absoluto. Sobre todo cuando ya dábamos por cancelados sus efluvios y vuelve a irrumpir tras una larga ausencia, dispuesto a arrebatarnos en su borrachera y poner patas arriba toda apariencia de simultaneidad, vendaval tiránico que nos lanza en volandas y nos zarandea para llevarnos donde se le antoja. Déjate a él, Sofía, no tengas miedo, que es peor. Desafía el vértigo”. (Martín Gaité, Carmen: *Nubosidad variable*, Barcelona, Anagrama, 1996, pág. 278).

⁸⁸⁷ “Varias novelas de la autora pueden considerarse atemporales, porque las referencias externas son mínimas, en tanto que el espacio donde se mueven los personajes adquieren un peso decisivo en la historia; pero es un espacio cerrado —una casa, una habitación dentro de ella— que las criaturas convierten en *habitable* y que tratan de recuperar si lo han perdido, a través del recuerdo”. (Martín Gaité, Carmen: “Introducción”, en *Traer a cuento*, edición de Julián Moreiro y coordinación de Amparo Medina-Bocos y Esperanza Ortega, León, Edilesa (Junta de Castilla y León), Colección Vuelapluma, 2002, pág. 24).

y otras no, y se pregunta si se habrá equivocado de casa. Aprovecha este paseo fantasmal para ir describiendo la disposición antigua del piso”.⁸⁸⁸

Palpo las paredes, avanzo con cautela y me tropiezo con una superficie vagamente familiar, tacto de madera, barrotes torneados con pirulís de remate, no llega al suelo, contiene libros, papeles que sobresalen y otros objetos de naturaleza dispar aglomerados delante, casi al filo del vacío. Uno de ellos acaba de caerse al pasar yo la mano y se ha estrellado contra las baldosas, ruido de frasco roto, tal vez un tintero, ¿habré despertado a alguien? No encuentro el interruptor de la luz, no lo hay, ¡qué raro!, o por lo menos no está donde yo lo busco, un gesto automático, orientado por la experiencia de infinitas repeticiones.⁸⁸⁹

Respecto a *Nubosidad variable*, “no tiene mucho de particular que en esta novela de 1992 se anticipe, aunque disfrazado bajo un ropaje surrealista, un vislumbre de acabamiento y muerte, a causa de las muchas experiencias amargas que ya la vida por entonces me había hecho probar. Pero más raro me parece, en cambio, recordar que ya desde muy joven, siendo casi una niña, esa sensación de metamorfosis de los lugares se me presentaba a la imaginación como algo inherente a la literatura misma y también vinculado con la pérdida de afecto. Siendo todavía bachiller inventé un cuento titulado *La mudanza*, cuyo embrión sirvió posteriormente para elaborar uno de mis mejores relatos de los años cincuenta, *La chica de abajo*”.⁸⁹⁰

Se trata del dolor agudo y solitario sentido por una niña de condición humilde, la hija de la portera, al presenciar la mudanza de una casa donde ella había subido muchísimas veces a jugar. Ver bajar por el balcón en brazos de una grúa aquellos muebles tan queridos y familiares revive en su alma otra mudanza más cruel: la de haber perdido el cariño de Cecilia, su amiga rica, que dando por cancelados todos los juegos y cuentos que compartieron juntas, se ha trasladado a otra ciudad sin apenas despedirse de ellas.⁸⁹¹

⁸⁸⁸ Martín Gaité, Carmen: “Tiempo y lugar”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 397.

⁸⁸⁹ *Ibidem*, págs. 397-398.

⁸⁹⁰ *Ibidem*, pág. 398.

⁸⁹¹ *Ibidem*.

La alternancia entre el tiempo presente y el pasado,⁸⁹² y en este diversos momentos, está presente en parte de su narrativa; por ejemplo, en el cuento “La chica de abajo”, al igual que la alternancia entre la narración en tercera persona, la reproducción de diálogos entre personajes y el monólogo interior de Paca, la hija de la portera, todo ello escrito en un tono conversacional.

Aquella noche, mirando las estrellas, donde viven las hadas que nunca envejecen, Paca se acordaba de Cecilia y lloraba. Se había ido a otra casa, a otra ciudad. Así pasan las cosas de este mundo. Y ella, ¿qué iba a hacer ahora? Ni siquiera se había podido despedir en el último momento. Cecilia se había ido de improviso dos días antes, aprovechando el coche de su tío, por la mañana, mientras ella estaba haciendo un recado. Se entretuvo bastante, pero bien podía Cecilia haber esperado, para decirle adiós. O a lo mejor no pudo, a lo mejor su tío tenía prisa, quién sabe.

—Despídame de Paca, que ya la escribiré —le había dicho a la señora Engracia al marcharse.

Cuando volvió, Paca le insistía a su madre, le suplicaba con los ojos serios:

—Por favor, acuérdate de lo que te dije para mí. Dímelo exactamente.

—Que ya te escribiré, si no dije más.

La señora se quedó todo el día siguiente recogiendo las cosas en el piso. Luego también se había ido. Ella ya no se había atrevido a subir.⁸⁹³

El tiempo, que, para Martín Gaité, es uno de los puntos cardinales para construir una obra literaria, está también utilizado con maestría en la novela *Caperucita en Manhattan*, que es un buen ejemplo de su escritura y de su

⁸⁹² “Otro dato que aleja a nuestra escritora del realismo es la utilización permanente del *salto atrás*, la mezcla de presente y pasado —en ocasiones, también de futuro— y la ruptura del hilo cronológico que encontramos en muchas de sus narraciones. Como sucede con otras técnicas empleadas por Martín Gaité, no es algo gratuito: la necesidad que sienten sus criaturas de bucear en los recuerdos para iluminar el presente, así como su tendencia a instalarse entre realidad e irrealidad, justifican y demandan que la narración fluya de acuerdo con una cronología subjetiva y no lineal”. (Martín Gaité, Carmen: “Introducción”, en *Traer a cuento*, edición de Julián Moreiro y coordinación de Amparo Medina-Bocos y Esperanza Ortega, León, Edilesa (Junta de Castilla y León), Colección Vuelapluma, 2002, pág. 23). Manuel Llanos de los Reyes explica que la superposición del tiempo pasado y el tiempo presente se encuentra también en “Las ataduras”, en la vida de Alina. (“La evocación, el sueño y la rutina, tres motivos fundamentales en el universo cuentístico de Carmen Martín Gaité”, en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, núm. 21, 2002).

⁸⁹³ Martín Gaité, Carmen: *Traer a cuento*, edición de Julián Moreiro y coordinación de Amparo Medina-Bocos y Esperanza Ortega, León, Edilesa (Junta de Castilla y León), Colección Vuelapluma, 2002, págs. 34-35. En este fragmento hay referencias a los cuentos de hadas, habitual en las niñas creadas por la autora, que también miran el cielo, la luna o las estrellas, en busca de consuelo o para soñar. Por otra parte, hay un “vulgarismo” (“decirla”), una muestra de cómo el lenguaje caracteriza a los personajes, en este caso, diferenciador de las clases sociales. En este sentido, Andrés Cáceres Milnes, destaca el uso del lenguaje como factor de poder o rebelión entre el jefe y el empleado, respectivamente, en el cuento “Un día de libertad”. (“Carmen Martín Gaité y los Cuentos completos: marginalidad e ‘inner exile’ como actitud vital”, en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, *Carmen Martín Gaité. Nuevas perspectivas*, núm. 52, enero-junio 2014, pág. 97).

producción literaria, ya que en ella todo está medido. Aunque en la obra hay constantes elipsis, muestra de la eficacia narrativa, pensando en que el lector no se aburra y en que se mantenga el misterio y el interés por la historia, el lector no se pierde, ya que las referencias temporales están distribuidas a lo largo de la novela, de forma dosificada.

La obra comienza cuando Sara tiene ya diez años; a partir de aquí, durante la primera parte de la novela, en este presente se intercalan los momentos del pasado importantes en la vida de la niña, algunas veces con saltos en el tiempo y otras veces evocados por Sara desde su presente y mediante su memoria. Por ejemplo: cuando aprende a leer a los tres años, cuando el señor Aurelio le regala un plano y varios cuentos a sus tres o cuatro años, cuando este abandona a su abuela, justo a esta edad de la niña. Estos momentos serán clave para entender el desenlace final, ya que son acicate para que Sara se escape de casa, cuando tiene diez años. Desde que recibe el plano, la niña se pasa seis años soñando con viajar sola en metro para ir a ver a su abuela en Manhattan. Son numerosas las elipsis en esta primera parte de la novela, ya que la autora selecciona o nos cuenta los episodios más significativos de la vida de la niña, una muestra más de la eficacia narrativa que aplica a sus obras y reflejo, en este caso, de la influencia del cine, puesto que recuerda a uno de los recursos narrativos cinematográficos.

De estos seis años el lector sabe que la niña visita cada sábado a su abuela acompañada de su madre y conoce el episodio en el que la niña juega a ser Gloria Star, cuando se queda por primera vez sola en el piso de la abuela, disfrutando de su libertad, un sábado de principios de diciembre por la tarde,⁸⁹⁴ unos días antes del cumpleaños de Sara.⁸⁹⁵ Esta referencia temporal es importante porque será en diciembre, en la época navideña, cuando Sara se escape de casa, a sus diez años, lo que hace pensar que esa anécdota ocurre también a esta edad, unos días antes de escaparse; de hecho, la abuela y ella

⁸⁹⁴ Martín Gaité, Carmen: *Caperucita en Manhattan*, Madrid, Ediciones Siruela, 1990, pág. 58.

⁸⁹⁵ *Ibidem*, pág. 68.

celebran ese sábado el cumpleaños de Sara.⁸⁹⁶ El día del cumpleaños de la niña, que era viernes,⁸⁹⁷ después de su celebración, esa tarde, escapa del piso de la señora Taylor donde está, debido a la ausencia de sus padres por el repentino fallecimiento de un tío de la niña. Aunque en la trama parece casual, debido a este hecho, es significativo que justo entre un viernes y un sábado Sara viva su aventura en Nueva York, los mismos días de la semana relacionados con la visita semanal a la abuela –los viernes la madre se encarga de los preparativos; y los sábados, viajan en metro para ver a la abuela en Manhattan–. Sin embargo, en estos dos tipos de visita a la ciudad solo coinciden los días de la semana, los demás aspectos son completamente distintos, puesto que en la escapada en solitario nada es previsible ni está organizado, es una aventura, como sí ocurre con las visitas semanales con su madre, en las que ella sigue todo un ritual, muy organizado y medido.

La noche del cumpleaños de Sara, un viernes, la niña ya está en Manhattan. En este momento comienza su aventura nocturna, que es narrada en la segunda parte de la novela. El lector sabe que cuando oscurecía y empezaban a encenderse los letreros luminosos en lo alto de los edificios de Manhattan se veía pasear por las calles a miss Lunatic,⁸⁹⁸ así que cuando esta se encuentra dentro del metro a Sara debe de estar anocheciendo ya, como cuando salen del suburbano y comienzan a pasear, momento en el que sopla un viento muy frío.⁸⁹⁹ Cuando entran en un café, el lector sabe que esa tarde se estaba rodando allí una película⁹⁰⁰ y que mientras conversan en su interior miss Lunatic y Sara, el reloj marca las ocho menos cuarto; en ese momento el conato de nieve había cesado.⁹⁰¹ Después están otro rato en el café, tras lo cual pasean hasta la puerta de Central Park, donde se despiden.

El lector también sabe que cerca de las ocho de esa tarde Edgar Woolf sale a dar un paseo por Central Park, tras esperar a miss Lunatic desde las

⁸⁹⁶ *Ibidem*, pág. 68.

⁸⁹⁷ *Ibidem*, pág. 71.

⁸⁹⁸ *Ibidem*, pág. 86.

⁸⁹⁹ *Ibidem*, pág. 122.

⁹⁰⁰ *Ibidem*, pág. 129.

⁹⁰¹ *Ibidem*, pág. 136.

seis y media.⁹⁰² El lector se entera de que es de noche a esa hora por el fulgor de los anuncios luminosos⁹⁰³ y porque, cuando Sara está sentada en un banco de Central Park estaba bastante oscuro.⁹⁰⁴ La niña y Edgar se encuentran allí y conversan, tras lo cual cada uno va en una limusina hacia la casa de la abuela; en el camino, la niña se escapa del coche y localiza el acceso a la estatua de la Libertad, siguiendo las instrucciones que le había proporcionado miss Lunatic. El lector sabe que estamos en vísperas de Navidad;⁹⁰⁵ este dato está también confirmado en la siguiente escena, en la que la niña y el chófer llegan a casa de la abuela, donde ya estaba Edgar, por el particular uso de la palabra tamborileo, que alude a la Navidad: “Cuando Robert, medio adormilado dentro de la *limusine* parada junto a un cubo de basura, oyó un tamborileo en los cristales, se espabiló lleno de sobresalto”.⁹⁰⁶

Hasta el final de la novela, transcurren estos hechos: la niña observa oculta cómo bailan Edgar y la abuela de Sara, sale del piso, coge un taxi para llegar a Battery Park y se introduce en el interior de la estatua de la Libertad. Justo antes de este momento final, la niña ha sacado de su bolsillo un papel que le había dado miss Lunatic, que le recuerda a un papel más grande que sacó de un pastelito que había tomado de postre en la celebración de su cumpleaños. “Se quedó unos instantes paralizada. ¡Ayer! ¿Pero su cumpleaños había sido ayer? Bueno, resultaba increíble. Mejor no pensar en ello”.⁹⁰⁷ Es probable que la niña se introduzca en el interior de la estatua de la Libertad de madrugada, cuando ya es sábado.

A diferencia de *Caperucita en Manhattan*, en algunas de sus novelas el argumento se desarrolla en un escaso lapso de tiempo; por ejemplo, varios días, o incluso, horas, como *Fragmentos de interior*, *Retahílas* o *El cuarto de atrás*. Otro rasgo de su narrativa, desde el punto de vista del tiempo, es la distinción entre “el tiempo real, la cotidianidad (que suele ser hostil)” que

⁹⁰² *Ibidem*, págs. 113-114.

⁹⁰³ *Ibidem*, pág. 115.

⁹⁰⁴ *Ibidem*, pág. 161.

⁹⁰⁵ *Ibidem*, págs. 181 y 197.

⁹⁰⁶ *Ibidem*, pág. 195.

⁹⁰⁷ *Ibidem*, pág. 204.

“apenas tiene peso en su narrativa” y “el tiempo subjetivo, el de los recuerdos, los sueños y las esperanzas”.⁹⁰⁸ En este sentido, en el cuento “Variaciones sobre un tema”, cuya protagonista lleva cinco años viviendo en Madrid, aburrida del presente, tiene frecuentes ensimismamientos en los que intenta recordar lo ocurrido desde su llegada. “Dicho esfuerzo se traduce en una oposición entre lo que podríamos llamar tiempo subjetivo –el que ordena los acontecimientos vividos en la mente de los protagonistas– y el tiempo objetivo –el que señalan las agujas del reloj–, que es unánimemente aceptado”.⁹⁰⁹

Junto a la dosificación de la información, que permite mantener la tensión narrativa y el interés del lector, la adecuada presencia de los puntos cardinales –tiempo y lugar–, y la coherencia y congruencia narrativas, otro de los elementos esenciales en el arte de narrar, todos ellos relacionados con la preocupación por el lector o interlocutor y su participación en la historia, es la **credibilidad** de la narración, condicionada por el propio autor. Este aspecto es una de las preocupaciones de la autora desde el inicio de su trayectoria creadora. Así, en la novela *Ritmo lento*, en uno de los paratextos de la obra, incluye una “Advertencia preliminar: Esta novela no pretende imponerse como forzosamente verosímil. –Que solo la crea el que lo tenga a bien”.⁹¹⁰

Otro de los componentes del arte de narrar es el distanciamiento, la perspectiva, **el punto de vista**, en la historia, lo que en la ficción de Martín Gaité se refleja en la frecuente subida a las alturas, para inventar, lo que recuerda también el concepto de literatura como evasión, por parte de algunas de las protagonistas de sus novelas y relato.

⁹⁰⁸ Martín Gaité, Carmen: “Introducción”, en *Traer a cuento*, edición de Julián Moreiro y coordinación de Amparo Medina-Bocos y Esperanza Ortega, León, Edilesa (Junta de Castilla y León), Colección Vuelapluma, 2002, pág. 24.

⁹⁰⁹ Llanos de los Reyes, Manuel: “La evocación, el sueño y la rutina, tres motivos fundamentales en el universo cuentístico de Carmen Martín Gaité”, en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, núm. 21, 2002. Como ejemplo, cita este fragmento. “El tiempo, pues, venía a estar contenido mucho más en las historias deseadas –narradas a uno mismo o a otro– que en lo ocurrido en medio de fechas”. Llanos de los Reyes analiza los cuentos de la autora desde tres temas: la evocación, el sueño y la rutina, que “contribuyen a conformar un universo cerrado y compacto, personal e inequívoco, que invita al lector que traspasa sus límites a un deleitoso recorrido a través de sus páginas, prendido en su belleza y calidad literaria”. Los personajes de los cuentos sueñan para evadirse de la monotonía del presente vivido o se refugian en el pasado, en la infancia.

⁹¹⁰ Martín Gaité, Carmen: *Ritmo lento*, Madrid, Bruguera, 1981, pág. 9.

Desde las alturas se abarca más y se inventa mejor. Sorpresa, la protagonista de *El pastel del diablo*, suele escaparse de paseo con Pizo, un chico mayor que ella, a los riscos que rodean Trimonte y allí le cuenta historias inventadas y le propone aventuras que a él le parecen irrealizables, por ejemplo irse juntos a ver el mar, ese mar idealizado por los aldeanos de tierra dentro, y que tan lejos parece encontrarse del marco de lo posible. Pizco opone argumentos sensatos y Sorpresa contesta: “¡Ay, hijo, qué tonto eres! Si no nos lo inventamos primero y no creemos que se puede hacer, nunca será verdad.”⁹¹¹

Como recuerda Emma Martinell Gifre y cita la propia autora, los personajes de Martín Gaité a menudo trepan a un árbol, suben a un monte o ascienden a una torre, perspectiva desde la que la realidad les parece renovada, ya que necesitaban el desahogo de la perspectiva.⁹¹² Es el concepto de Martín Gaité de la distancia espacial o de “la mirada distanciada como superación de la realidad”.⁹¹³ “De la misma manera en *Las ataduras* a Alina y a su amigo Eloy les gustaba contarse cuentos y hacerse confidencias sentados en lo alto de un peña, que se convertía en balcón abierto al ancho mundo y desde donde lo mirado, se convertía, a su vez, en otra cosa”.⁹¹⁴

Y subían corriendo de la mano por lo más difícil, brincando de peña en peña hasta la cumbre.

¡Qué cosa era la ciudad, vista desde allí arriba! A partir de la gran piedra plana, donde se sentaban, descendía casi verticalmente la maleza, mezclándose con árboles, piedras, cultivos, en un desnivel vertiginoso, y las casas de Orense, la Catedral, el río, estaban en el hondón de todo aquello; caían allí los ojos sin transición y se olvidaban del camino y de la distancia. Al río se le reconocían las arrugas de la superficie, sobre todo si hacía sol. Alina se imaginaba lo bonito que sería ir montados los dos en una barca, aguas adelante.

—Hasta Tuy, ¿qué dices? ¿Cuánto tardaríamos hasta Tuy?

—No sé.

—A lo mejor muchos días, pero tendríamos cosas de comer.

⁹¹¹ Martín Gaité, Carmen: “Galicia en mi literatura”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 128.

⁹¹² Martín Gaité, Carmen: “La mirada del escritor”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 204. La cita a la que alude la autora está en: Martín Gaité, Carmen: *Hilo a la cometa. La visión, la memoria y el sueño*, edición de Emma Martinell Gifre, Madrid, Espasa Calpe, 1995, pág. 81.

⁹¹³ Martín Gaité, Carmen: *Hilo a la cometa. La visión, la memoria y el sueño*, edición de Emma Martinell Gifre, Madrid, Espasa Calpe, 1995, pág. 81.

⁹¹⁴ Martín Gaité, Carmen: “Galicia en mi literatura”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 129.

–Claro, yo iría remando.
–Y pasaríamos a Portugal. Para pasar a Portugal seguramente hay una raya en el agua de otro color más oscuro, que se notará poco, pero un poquito.
–¿Y dormir?
–No dormiríamos. No se duerme en un viaje así. Solo mirar; mirando todo el rato.
–De noche no se mira, no se ve nada.
–Sí que se ve. Hay luna y luces por las orillas. Sí que se ve. Nunca volvían pronto, como le habían dicho al abuelo.
–¿A ti qué te parece, que está lejos o cerca, el río?
–¿De aquí?
–Sí.
–A mí me parece que muy cerca, que casi puede uno tirarse. ¿A ti?
–También. Parece que si abro los brazos, voy a poder bajar volando. Mira, así.
–No lo digas –se asustaba Eloy, retirándola hacia atrás–, da vértigo.
–No, si no me tiro. Pero qué gusto daría, ¿verdad? Se levantaría muchísima agua.
–Sí.
El río era como una brecha, una ventana para salir, la más importante, la que tenían más cerca.⁹¹⁵

Respecto al punto de vista,⁹¹⁶ la autora distingue dos posibilidades: mirar desde el interior hacia el exterior, y al revés. La mirada desde fuera, para los personajes ficticios de Martín Gaité, sirve para comprender la realidad. Este distanciamiento, sobre todo, para los niños curiosos, representa la futura mirada del escritor y también refleja el concepto de literatura como escondite, oculta a la mirada de los adultos. Así, de niño, “David Fuente, el personaje de mi novela *Ritmo lento*, tenía la costumbre de dar la vuelta al chalet donde vivía con sus padres y escuchar las conversaciones de estos sin ser visto por ellos desde el jardín”:⁹¹⁷

Para mí el jardín, a pesar de que pocas veces salíamos de él, constituía en sí mismo un mundo lo suficientemente grande y variado, y a cada instante llamaban mi atención

⁹¹⁵ *Ibídem*, págs. 129-130. En esta cita se alude también a la brecha, la ventana, metáfora de la evasión, como en su teoría literaria. Y hay una referencia a la luna, al viaje y a Portugal, adonde viajó la autora.

⁹¹⁶ “El deseo de matizar psicológicamente las conductas o los sentimientos la lleva a emplear dos o más enfoques diferentes en algunos textos; la pluralidad de puntos de vista contribuye a enriquecer historias como las contadas en *Entre visillos*, *Nubosidad variable* o *La Reina de las Nieves*”. (Martín Gaité, Carmen: “Introducción”, en *Traer a cuento*, edición de Julián Moreiro y coordinación de Amparo Medina-Bocos y Esperanza Ortega, León, Edilesa (Junta de Castilla y León), Colección Vuelapluma, 2002, pág. 23).

⁹¹⁷ Martín Gaité, Carmen: “La mirada del escritor”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 198.

las mismas cosas hacia nuevos descubrimientos. Mirar las cosas del jardín era considerar la inagotable capacidad de combinaciones y relaciones entre todas ellas.⁹¹⁸

Como David Fuente, en su niñez, “también Sorpresa, la niña de *El pastel del diablo*, encontraba un gran aliciente en mirar su casa desde fuera. Se subía a un árbol que había cerca de la cocina para ver a sus padres a través de la ventana abierta y oír lo que decían, conteniendo la respiración. Pero tampoco desde fuera los entendía”.⁹¹⁹

Era inútil pasarse el día con el oído tenso a la caza de historias inesperadas (...) Cerró los ojos para no llorar y se quedó un rato muy quieta y recogida, escuchando el canto de los grillos, el croar de las ranas, el ladrido de un perro, voces agudas de mujeres que llamaban a sus hijos para que volvieran a cenar. Si abría los ojos, allí seguían las estrellas como una corona de joyas sobre su cabeza, una corona para ella sola, porque seguro que nadie la quería, que nadie se preguntaba por qué estaban allí las estrellas ni las miraba siquiera.⁹²⁰

Como Sara Allen, Paca o Alina, Sorpresa encontraba consuelo y refugio contemplando las estrellas. “Es decir, no ha tenido el menor éxito en aquello que pretendía investigar, pero en cambio el cielo le ha deparado un regalo directo y exclusivo: el de las estrellas, que le pertenecen por entero ya que es ella la única que las está mirando. Darse cuenta de tal privilegio le paga con creces su curiosidad”.⁹²¹ La escena en la que Sorpresa sube al árbol para contemplar de forma distanciada su propia casa o realidad, recuerda a un episodio similar en la novela *Cumbres borrascosas*, de Emily Brontë, autora del siglo XIX admirada por Martín Gaité, como reflejan sus comentarios sobre ella.

La mirada se simboliza en la ventana, por su condición estratégica de semiescondite. A través de las persianas, cortinas, contraventanas y visillos se suele celar el interior, con lo que ofrecen la ventaja de mirar lo de fuera desde dentro sin ser vistos, lo que posibilita una visión fragmentaria y velada de los

⁹¹⁸ *Ibidem*.

⁹¹⁹ *Ibidem*, pág. 199. Se alude a la ventana abierta, que, en este caso, permite ver desde fuera el interior.

⁹²⁰ *Ibidem*, pág. 198.

⁹²¹ *Ibidem*.

acontecimientos del exterior.⁹²² La ventana es un elemento frecuente en la obra de Martín Gaité, tanto en su producción ensayística, como en la literaria. Y junto a la ventana, los visillos o cortinas, que dejan entrever la luz, pero que permiten ver el exterior desde el interior, sin ser vistos; función muy similar desempeñan los cristales esmerilados, también presentes en sus novelas. También hay constantes referencias en sus obras a los balcones y, por supuesto, los espejos.

Las ventanas cerradas pueden ser percibidas por los personajes como opresoras; eso le ocurre a Águeda Soler en la novela *Lo raro es vivir*, en su primera visita al lugar donde está su abuelo enfermo, hasta tal punto que pide al médico con el que conversa que abra las contraventanas, ya que le angustia un poco estar con luz eléctrica.⁹²³

La espera se me hizo larga, sobre todo porque me oprimía que todas las contraventanas estuvieras cerradas herméticamente, sabiendo que fuera aún era de día. Olía un poco a humedad, aunque no vi goteras. La luz raquítica que se repartía por la estancia surgía de unos apliques de alabastro enfocados hacia el techo. Yo seguía de pie, traspasada por una mezcla de ansiedad y alarma. Encendí un pitillo, pero lo apagué enseguida porque me daba náusea.⁹²⁴

En la novela *Caperucita en Manhattan* están también presentes las alusiones a las ventanas, ventanillas y cortinas, además de los espejos y retrovisores. Las ventanas permiten mirar qué ocurre fuera: “A Sara le gustaba mucho mirar el parque abandonado desde la ventana del cuarto de estar, el mayor de la casa, donde la abuela tenía el piano. Le atraía su aspecto romántico y solitario”.⁹²⁵ Por su parte, las cortinillas tienen una doble función: pueden permitir ver el exterior, si están descorridas; o, por el contrario, aislarse en el interior, aunque siga pasando la luz a través de ellas.

Las cortinillas de gasa corridas dejaban pasar, a su través, las luces movedizas de la calle. Era ella misma la que había corrido las cortinillas, para concentrarse en el

⁹²² *Ibidem*, pág. 201.

⁹²³ Martín Gaité, Carmen: *Lo raro es vivir*, Barcelona, Anagrama, 1996, pág. 17.

⁹²⁴ *Ibidem*, págs. 14-15.

⁹²⁵ Martín Gaité, Carmen: *Caperucita en Manhattan*, Madrid, Ediciones Siruela, 1990, pág. 56.

recuerdo de sus aventuras, porque había llegado a la conclusión de que tenía que elegir entre lo de fuera y lo de dentro. Pero ahora le daba mucha rabia haberse perdido lo de fuera. Corrió las cortinillas y miró a ver si descubría el nombre de la calle por donde iban pasando.⁹²⁶

Como explica la propia autora, en su producción la presencia de las persianas, cortinas, contraventanas y visillos, que celan el interior y ofrecen la ventaja de mirar el exterior sin ser visto. Esto permite una visión fragmentaria y velada de los acontecimientos que tienen lugar al aire libre.⁹²⁷ “Cualquier lector que haya seguido un poco la trayectoria de mi obra se dará cuenta de que esta es la estética que he tratado de cultivar en mis novelas y de analizar en mis ensayos. Sirvan de ejemplo dos títulos: *Entre visillos*, mi primera novela larga de 1958, y *Desde la ventana*, un análisis de la mirada femenina a través y a lo largo de la literatura española”.⁹²⁸ La escritora también destaca otro elemento de *Entre visillos*, “algo que ya está patente en el título mismo de la novela: la observación de la realidad a través de una ventana protegida por visillos”.⁹²⁹

Por ejemplo, en *Entre visillos*, Elvira, otro de los personajes femeninos, también deja testimonio en varios pasajes del libro de su alergia a “lo cerrado”.⁹³⁰ Por ese motivo, en contra del criterio de su madre, por la noche abre el balcón para tomar el aire y soñar.

Olía a cerrado. A la madre le gustaba que estuvieran los balcones cerrados, que se notara al entrar de la calle aquel aire sofocante y artificial. “Es una casa de luto”, había dicho. Elvira se asomó al balcón y respiró con fuerza (...) Ya era casi de noche. El aire arrastraba algún papel por las aceras. Enfrente estaba la tapia del jardín de las clarisas, alta y larga, perdiéndose de vista hacia la izquierda (...) De niña, ¡qué grande le parecía la calle, los árboles qué altos! Y el misterio, el miedo a perderse, el deseo también.⁹³¹

⁹²⁶ *Ibidem*, págs. 184-185.

⁹²⁷ Martín Gaité, Carmen: “La mirada del escritor”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 201.

⁹²⁸ *Ibidem*.

⁹²⁹ Martín Gaité, Carmen: “Reflexiones sobre mi obra”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 249.

⁹³⁰ Martín Gaité, Carmen: “La mirada del escritor”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 203.

⁹³¹ *Ibidem*.

En la cita anterior, el balcón, al igual que la ventana o contraventana, puede oprimir o liberar, según esté cerrado o abierto, respectivamente. En cualquier caso, permite la mirada desde el interior hacia el exterior. Las dos miradas o puntos de vista, desde el exterior hacia el interior y viceversa son complementarias, de manera que el novelista va enhebrando la historia a partir de datos fragmentarios. Ambas se entremezclan en su literatura, desde su primera obra publicada, *El balneario* (1954).

En mi primer relato largo, *El balneario*, ya se entrecruzan estas dos miradas o puntos de vista. En la primera parte, la recién llegada a un ámbito que parece desconocer y que considera misterioso, reúne una serie de datos y de conversaciones escuchadas a medias, para orientarse y recobrar algún rastro de su identidad perdida. Por ejemplo, hay un momento en que fisga desde la ventana de su habitación y otros tramos en que se aventura por pasadizos desconocidos, con una mezcla de curiosidad y miedo. Está narrado en primera persona y luego nos enteramos de que se trata de un sueño. Este mismo personaje, ya con nombre y apellidos, deja resbalar su mirada en la segunda parte sobre el decorado archiconocido del balneario, adonde viene todos los veranos, y echa de menos el sobresalto que durante el sueño le hizo vivir su estancia allí como una aventura. Esta parte está escrita en tercera persona y la mirada no desenfoca los objetos sino que los retrata con total fidelidad. La mirada del intruso, del curioso, del detective, ha sido reemplazada por una mirada acostumbrada a lo que ve.⁹³²

En la anterior cita queda patente el coherente uso de la primera o de la tercera persona del singular en la narración, según sea la mirada subjetiva e irreal, correspondiente al sueño de la protagonista, o la mirada objetiva y realista, perteneciente a su regreso a su vida cotidiana. Esto demuestra la maestría de la autora en el arte de narrar, en el que todo está medido.

Como en *El balneario*, “en mi novela *Entre visillos* hay también ejemplos de estos dos tipos de visión. Pablo Klein, el profesor de alemán que ha venido a la ciudad de provincias por una temporada, al pasear por las calles y plazas que le hacen sentirse extranjero completa los datos que le han proporcionado sus visitas a alguna casa de la ciudad con la fantasía que le hace entrever

⁹³² *Ibídem*, pág. 202.

escenas transcurridas en esos hogares provincianos”:⁹³³ “Me fui a buen paso hacia la pensión por las calles vacías, y mirando las ventanas de los edificios, me imaginaba la vida estancada y caliente que se cocía en los interiores”.⁹³⁴

La mirada renovada y extraña de Pablo Klein, recién llegado a la ciudad, contrasta con la mirada y el pensamiento de las mujeres que viven en ella. “Mientras él cultiva y fomenta esta extrañeza que le lleva a vagabundear sin designio por una ciudad donde nadie le espera a cenar, su alumna Natalia reseña en su diario las ansias de romper ese encierro que la condena a ver siempre los mismos muebles y oír las mismas conversaciones”.⁹³⁵

En ocasiones, la mirada desde el interior hacia el exterior, a través de una ventana o un balcón, puede estar relacionada con una sensación de temor. “Esta mezcla de miedo y deseo ante la pérdida, inherente a toda excursión hacia lo desconocido, es la misma que invade a Sara Allen poco antes de encontrarse con miss Lunatic en el metro de Nueva York. A pesar de vivir en Brooklyn, y Natalia y Elvira en Salamanca, la protagonista de *Caperucita en Manhattan*, asomada a la ventana de un piso catorce, también magnificaba las calles de Manhattan llenas de peligros y soñaba con salir a perderse por ellas sin ir agarrada de la mano de su madre”.⁹³⁶

La distancia temporal y espacial respecto a los hechos, es necesaria para la mejor comprensión de la realidad, para contemplarla con ojos renovados, para la creación literaria, a través de la mirada contemplativa. “Otro ejemplo, esta vez relacionado con la disección de emociones, nos lo proporciona mi texto *Retahílas*. Germán acaba de decirle a Eulalia que todo viene a destiempo, que cuánto habría dado por poder hablar de niño con ella como lo está haciendo esa noche. Y Eulalia contesta”.⁹³⁷

⁹³³ *Ibidem*.

⁹³⁴ *Ibidem*. Este pasaje recuerda, en cierta manera, a un fragmento de “Tres fechas”, leyenda de Bécquer, citado por la autora en sus obras de ensayo. El poeta, en un paseo, desde la calle mira a través de una ventana y se imagina qué ocurrirá en su interior, aunque, en este caso, el autor lo relacione con el amor.

⁹³⁵ *Ibidem*, págs. 202-203.

⁹³⁶ *Ibidem*, pág. 203.

⁹³⁷ *Ibidem*, pág. 204.

Ahora puedes contarme que me echaste de menos, decirme lo que entonces querías haberme dicho, ahora que es un lujo porque has puesto distancia entre la herida y tú, a eso nunca te puede ayudar nadie; o aprendes solo o te hundes (...) las lágrimas, los laberintos mentales y esa opresión en el pecho de tantas mañanas cuando abres los ojos se han convertido en tema de conversación, eran su precio, la conversación se paga de antemano, al entrar, no al salir.⁹³⁸

Un ejemplo habitual de la mirada distanciada ante lo extraño en la narrativa detectivesca o en las novelas de “testigo” es el forastero, a quien se cede la voz de la narración, por su curiosidad e interés por entender la realidad que no conoce, que aporta su testimonio desde la distancia, sin implicarse en la historia. “El ‘recién llegado’ siempre ha dado mucho pasto a la literatura. En mis novelas, aparte de Pablo Klein de *Entre visillos*, pertenece totalmente a este género Luisa, la criadita de *Fragmentos de interior*. Y posteriormente Amparo Miranda”.⁹³⁹ Esta última, protagonista de *Irse de casa*, abandona la ciudad de Nueva York para regresar a sus raíces, a su lugar de origen en España tras una larga ausencia. En el caso de Luisa, la joven criada de *Fragmentos de interior*, deja su pueblo natal, su rutina, para ir a Madrid. Cumple la función de aportar una mirada exterior sobre la realidad que le resulta ajena por desconocida, es decir, los conflictos familiares de la casa en la que trabaja. Así, el lector puede contrastar la información en la historia.

Luisa, como Pablo Klein de *Entre visillos*, aporta una mirada exterior sobre un espacio preciso que para sus habitantes es conocido, pero para ella no; por tanto ha de aprender a moverse en el nuevo ambiente y a conocer sus puntos cardinales.⁹⁴⁰

En *Entre visillos*, la voz de Pablo Klein es el contrapunto a los personajes femeninos de la historia, sobre todo, por su condición de forastero en la ciudad, de recién llegado, lo que aporta una perspectiva distinta de la

⁹³⁸ *Ibidem*.

⁹³⁹ *Ibidem*, pág. 205.

⁹⁴⁰ Martín Gaité, Carmen: “Reflexiones sobre mi obra”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, págs. 256-257. Respecto a la mirada de Luisa, Emma Martinell Gifre asegura: “El narrador en tercera persona parece mirar a través de los ojos de Luisa; así se percibe la falta de comunicación, la situación anímica de los personajes, el desasosiego que impregna el ambiente de un hogar en el que, por otra parte, no hay problemas económicos. Los ojos de la chica, su mirada, será la que adoptará el lector que, a su vez, contará con la información que procede del diálogo directo de los personajes”. (*Fragmentos de interior*, en Redondo Goicoechea, Alicia (ed.): *Carmen Martín Gaité*, Madrid, Ediciones del Orto, 2004, pág. 165).

historia, porque observa, cuenta y no se implica en los hechos, aunque su visión es subjetiva.

La introducción de la voz de Pablo Klein en primera persona es muy importante como recurso estilístico y también como elemento revolucionario dentro de la trama. En el primer aspecto (el estilístico) porque se opone a la narración “objetiva” fundada en un repertorio de máximas reglas que el autor da por hecho que el lector conoce. Pablo Klein, como forastero en la ciudad, ignora esas máximas y puede ponerlas en cuestión, con una libertad e impunidad que no están al alcance de Natalia, de Elvira ni de ninguna de las otras chicas a las que conoce y trata en la ciudad. Pablo Klein, al introducir la perspectiva de un hombre sensible e inteligente, funciona también a manera de lente a través de la cual se examina la ideología y las represiones existentes en una ciudad de provincias en los años cincuenta. Cuenta y observa desde fuera, porque se va a marchar. No se implica.⁹⁴¹

La mirada distanciada ante lo desconocido y lo que resulta extraño aporta una visión renovada de la realidad para los demás, habituados a ella, lo que resulta liberador para los que se sienten incómodos o prisioneros de lo consabido.⁹⁴²

En un cuento mío de los años cincuenta, “Ya ni me acuerdo”, un joven director de documentales le hace ver como nueva, a una antigua compañera de instituto, la ciudad provinciana donde ella ejerce de maestra, entregada a ilusiones sin salida. La visión del amigo, recobrado tan solo por unas horas, le devuelve, mirado desde el río, un paisaje bello y diferente. Aunque, eso sí, solo por unas horas, mientras están juntos.⁹⁴³

La mirada del recién llegado, del forastero, aporta una perspectiva renovada a la realidad. “Idéntico papel juega el misterioso visitante de *El cuarto de atrás*, cuya impasibilidad altera y hace perder a la narradora el dominio de un terreno donde él se ha infiltrado como intruso. Ha habido un silencio que a ella se le hace incómodo”.⁹⁴⁴ La mirada del hombre de negro, que visita a la protagonista, y su comentario sobre su habitación habitual, permite que esta la

⁹⁴¹ Martín Gaité, Carmen: “Reflexiones de mi obra”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, págs. 248-249.

⁹⁴² Martín Gaité, Carmen: “La mirada del escritor”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 205.

⁹⁴³ *Ibidem*.

⁹⁴⁴ *Ibidem*.

contemple con otros ojos. “Y aquí vendría bien una divagación sobre el poder que tienen la mirada y la voz ajenas para embellecer y devolverle la vida a los espacios muertos, para dotarlos de poesía. Hay un párrafo en *El cuarto de atrás* muy significativo como ejemplo de esa transformación. La narradora había cerrado los ojos. Y dice el hombre de negro”:⁹⁴⁵

–Estaba mirando la habitación. Es preciosa esta habitación.

Abro los ojos y siento que salgo a flote. Es como si alguien me los hubiera vendado para darme una sorpresa y luego me dijera: “Ya puedes mirar”. La habitación me parece efectivamente, muy bonita, como si la viera por primera vez en mi vida. Me gusta, sobre todo, el empapelado rojo de la pared, que se prolonga también por el techo.⁹⁴⁶ A veces tengo sueños donde acabo de correr un gran peligro, tormentas, naufragios, extravíos, y alguien me coge de la mano y me lleva a un refugio, me acerca a la lumbre. Es una sensación intermedia entre esa y la del juego de los ojos vendados: de retorno y alivio. Querría decirle que ya no tengo miedo (...) que le agradezco que me haya traído a esta habitación. Siempre hay un texto soñado, indeciso y fugaz, anterior al que de verdad se recita, barrido por él.⁹⁴⁷

En resumen, la mirada ajena tiene el poder “para transformar nuestros recintos cotidianos en otra cosa y liberarnos de los grilletes que nos hacían sentirnos aprisionados en su interior”.⁹⁴⁸ Esta capacidad también la tiene lo literario; de hecho, la escritora dice, incluso, que “a veces la literatura es esa mirada ajena. Nos rescata”.⁹⁴⁹ La propia autora ha necesitado en alguna ocasión, durante el proceso de escritura de sus obras de ficción, la necesidad de renovar la mirada para afrontar la creación literaria. En cierta manera, el personaje del hombre vestido de negro cumplía esa función.

Si se tiene en cuenta que esa habitación descrita en *El cuarto de atrás* es exactamente igual a una que hay en la casa donde vivo desde 1953 y que el hombre vestido de negro resultó ser una visita imaginaria, se comprenderá mejor lo necesitada que debía

⁹⁴⁵ Martín Gaité, Carmen: “El taller del escritor”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 277.

⁹⁴⁶ Martín Gaité, Carmen: “La mirada del escritor”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 205; y “El taller del escritor”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 277. Es un nuevo ejemplo de la costumbre de la autora de citarse a sí misma en varios textos, habitualmente con ligeras variaciones, es decir, que se reescribe a sí misma para adaptarlo al mensaje que pretende transmitir en cada caso.

⁹⁴⁷ Martín Gaité, Carmen: “El taller del escritor”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 277.

⁹⁴⁸ *Ibidem*.

⁹⁴⁹ *Ibidem*. Es el concepto de la literatura como salvación, refugio, consuelo.

de estar yo, cuando escribí esa novela, de que alguien abonara y renovara con su mirada `desde fuera´ unos espacios que solo convertidos en literatura podían resucitar. Todos hemos sentido esa necesidad en algún momento. La necesidad de transformar en excepcional lo que languidece y se agosta sin recibir más riesgo que el de la mirada rutinaria.⁹⁵⁰

No solo el intruso, el forastero, espolea a los demás con su mirada renovada ante lo extraño, sino que otras veces la nueva perspectiva surge por la perplejidad ante lo conocido, ya sea espoleada por los demás, por sí mismo o por los objetos que nos rodean, como le ocurre también a la protagonista de *El cuarto de atrás* en otro pasaje de la novela; en este caso, se vive la extrañeza como algo divertido, en lugar de con temor.

Es inútil, no me duermo. He dado la luz, tengo el reloj parado en las diez, creo que a esa hora me acosté, con ánimo de tomar notas en la cama, la esfera del reloj tiene un claror enigmático, de luna muerta. Me incorporo y la habitación se tuerce como el paisaje visto desde un avión que cabecea: los libros, las montoneras de ropa sobre la butaca, la mesilla, los cuadros, todo está torcido. Echo los pies fuera de la cama y me los miro con extrañeza, parecen dos manojos de percebes sobre la pendiente inclinada de la moqueta gris; seguro que al levantarme me voy a resbalar, y hasta puede que el peso de mi cuerpo imprima al suelo una oscilación aún más radical y la estancia gire y se vuelva al revés. Ojalá, voy a probar, debe de ser divertido andar cabeza abajo. Me pongo de pie y se endereza el columpio, se enderezan el techo, las paredes y el marco alargado del espejo, ante el cual me quedo inmóvil, decepcionada.⁹⁵¹

La mirada ante la extrañeza está presente también en la primera novela corta de Martín Gaité, *El balneario*. La autora lo explica en *El cuarto de atrás*, lo que refleja la retroalimentación entre sus distintas obras. “Quisiera acabar con un texto, también perteneciente a *El cuarto de atrás*, pero en el cual se evoca la elaboración de *El balneario*, mi primera novela corta. Dije antes que en la primera parte de este relato, la señorita Matilde, su protagonista, como está soñando, ve rarísimo lo de todos los días, aquello que en la segunda parte

⁹⁵⁰ Martín Gaité, Carmen: “La mirada del escritor”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 205. En las últimas palabras se alude a la transformación de lo ordinario en excepcional, mediante una mirada renovada, lo que hace el escritor al escribir ficción.

⁹⁵¹ *Ibidem*, págs. 206-207. En esta cita hay dos ejemplos significativos del estilo de la autora y de su visualidad; en concreto, los símiles del reloj y de los pies como percebes. Es muy gráfico y, además, aporta irrealidad a la escena.

presenta su faz tranquilizadora y normal. El origen de esta extrañeza, que convertí en literatura, ya anidaba en mi juventud, cuando veraneaba en algún balneario. Y se lo conté así años más tarde al hombre de negro, mi extraño visitante de *El cuarto de atrás*”.⁹⁵²

La llegada a los balnearios siempre me producía zozobra y exaltación. Y no entendía por qué, si era todo tan normal, un mundo inmerso en la costumbre, rodeado de seguridades, habitado por personas aquiescentes y educadas que se dirigían sonrisas y saludos, inmediatamente dispuestas a acogernos en su círculo, a cambiar con nosotros tarjetas de visita de cuyo intercambio nacerían amistades perennes y obligatorias, alimentadas por la inconsistencia de un banal encuentro en los pasillos, en las escaleras que bajaban al manantial o en la sala de juegos. Nada de aquello me parecía verdad; sentía que me estaban engañando al hacerme recitar con ellos el texto de una función aparentemente inocua pero que encubría tal vez sordas amenazas. Y me aplicaba a descifrar algún signo distinto debajo de aquellos avenidos, de aquellos rostros tranquilizadores. Yo era una señorita soltera de provincias, llegaba con mi padre, que padecía del riñón, a los dos días ya nos hablaba todo el mundo, sabían nuestro nombre y lo decían con confianza, nos relataban minucias de su enfermedad en los atardeceres apacibles.

Recuerdo, sobre todo, una llegada, desde Orense, al balneario de Cabreiroá, en Verín. Llegamos en un coche de alquiler, hacía calor y en lo alto se veía el castillo de Monterrey, envuelto en nubes rojizas; era el verano del cuarenta y cuatro, yo acababa de aprobar primero de Filosofía y Letras. Nos metimos en un parque muy frondoso, nos apeamos frente a la fachada del balneario y, mientras un botones sacaba el equipaje, me quedé mirándola inmóvil, con una intensa extrañeza. Llevaba en bandolera un bolso de piel blanca, cuadrado, con una correa larga, me lo había regalado mi padre un mes antes como premio a los exámenes, saqué el espejito, me miré y me encontré en el recuadro con unos ojos ajenos y absortos que no reconocía; noté que el botones, un chico de mi edad, me estaba sonriendo y eso me avergonzó un poco, fingí que me estaba sacando una carbonilla del ojo, pero pensaba angustiosamente que no era yo. Lo mismo que aquel sitio no era aquel sitio. Y tuve una premonición: “Esto es la literatura. Me está habitando la literatura”.⁹⁵³

Junto al punto de vista, que confiere también perspectiva, y la mirada, presentes en sus obras de ficción, además de los otros conceptos vistos

⁹⁵² *Ibidem*, pág. 207.

⁹⁵³ *Ibidem*, págs. 207-208. Las últimas palabras de la cita aluden a las premoniciones, uno de los desencadenantes de la extrañeza; esta o la perplejidad está en la esencia de la literatura, según la teoría literaria de la autora.

anteriormente, la autora ejemplifica en sus creaciones literarias otras ideas sobre el arte de narrar, como las **técnicas y estrategias narrativas** que resultan eficaces para despertar y mantener el interés del lector, y facilitarle la adecuada interpretación de la historia. Una de las formas de lograrlo, relacionada con el punto de vista, es el narrador, la voz⁹⁵⁴ y la persona gramatical de la narración. Así, en *El balneario* (1954), dividida en dos partes diferenciadas, la autora recurre a la narración subjetiva de la primera persona del singular para contar el sueño en el que se sumerge la protagonista, Matilde:

La primera parte de la novela está escrita en primera persona, y en ella la protagonista describe su llegada al balneario en compañía de un hombre que supone que es su marido, aunque no está muy segura. La extrañeza y la inseguridad que se desprenden del relato van haciendo sospechar progresivamente que se trata de un sueño. Una serie de claves un tanto ambiguas ponen en guardia al lector y pueden servir de posibles indicaciones que marcan el paso entre lo real y lo imaginario. Ya la cita de Unamuno que encabeza la novela puede avisar no solo de que a veces hay que aceptar los sueños como si fueran reales sino de que la vida real y la de los sueños están misteriosamente pero también indisolublemente ligadas.⁹⁵⁵

Sin embargo, la segunda parte de la novela está narrada en tercera persona del singular, que resulta más objetiva, y el tono de la narración refleja ya la realidad y se aparta de la ambigüedad de la primera, lo que sirve para indicarle al lector que el sueño de la protagonista ha finalizado.

La segunda parte de *El balneario*, en contraste con la primera, está escrita en tercera persona y la voz narrativa es consistente, normal y de fiar. La señorita Matilde ha despertado de su sueño y se encuentra con el aburridísimo mundo que le ofrece la vida

⁹⁵⁴ Emma Martinell Gifre destaca en las obras literarias la “concepción circular, pues el personaje y el narrador, y de su mano el lector viven en una realidad cambiante, hecha de la acumulación de lo vivido y lo no vivido, de la preponderancia de lo deseado sobre lo ocurrido. Al lector de Carmen Martín Gaité le llegan tres voces que le hablan desde el texto. Una es la de la vista, y su objeto es lo percibido. Otra es la de la memoria, y su objeto es lo recordado, que en parte fue y en parte no fue. Y la otra voz es la del sueño, y su objeto es lo deseado, lo imaginado, o solo entrevisto, que tal vez no llegará a ser. (Martinell Gifre, Emma: “Introducción”, en Martín Gaité, Carmen: *Hilo a la cometa. La visión, la memoria y el sueño* (Antología), edición de Emma Martinell Gifre, Madrid, Espasa Calpe, 1995, págs. 24-25.

⁹⁵⁵ Martín Gaité, Carmen: “Reflexiones sobre mi obra”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 247. La cita de Unamuno, perteneciente a su obra *Niebla*, que precede a la obra *El balneario* es: “Cuando un hombre dormido e inerte en la cama sueña, ¿qué es lo que más existe, él como conciencia que sueña, o su sueño?”. (Martín Gaité, Carmen: *El balneario*, Madrid, Ediciones Siruela, 2010, pág. 17). Esta cita alude a la confusión entre realidad y sueño, que recuerda al concepto de las escasas fronteras entre ambos, o entre vida y literatura, de la autora. Es evidente la influencia de Unamuno en Martín Gaité, quien, además, lo pone como ejemplo en sus ensayos sobre la literatura.

cotidiana en un balneario donde toda la gente se conoce y donde nadie puede esperar que le ocurra nada extraordinario. La angustia de la primera parte ha sido reemplazada por una sensación de seguridad. Pero la excitación y los peligros vividos en el sueño constituirán de ahora en adelante una añoranza en la monótona vida de la señorita Matilde.⁹⁵⁶

El contraste entre la narración de la tercera y la primera persona del singular se repite también en su siguiente novela, *Entre visillos* (1958), pero, en esta ocasión, dos son las voces que aportan su particular visión de la historia, con la particularidad de que, además, suponen un punto de vista, una mirada, diferente: una, la de un profesor recién llegado a una ciudad de provincias, y otra, la de su joven alumna que reside en la ciudad. Estas dos voces, en primera persona, a su vez, contrastan con la tercera persona del narrador. Esta estrategia narrativa permite al lector comparar lo que dicen y hacen los distintos personajes y, así, interpretar la historia.

También en esta novela existe un contrapunto entre la narración en tercera persona (objetiva) y las dos voces en primera persona, perteneciente una de ellas a Pablo Klein, un profesor de alemán que llega a una ciudad de provincias para enseñar en el Instituto Femenino, y la otra a Natalia, una adolescente alumna de Klein y que reside en la ciudad.

La voz de Natalia no se dirige al lector. Las transcripciones de su diario proporcionan una visión furtiva o robada, ya que Natalia no escribe el diario para que sea leído por nadie. El conflicto entre la adolescente y el mundo que la rodea está sugerido en la novela mediante una estrategia narrativa consistente en las discrepancias que se aprecian entre lo que Natalia siente o dice sentir en su diario y su comportamiento descrito por la voz del narrador en tercera persona.⁹⁵⁷

Aparte de la función de Pablo Klein como narrador en primera persona que aporta una visión diferente por su perspectiva como recién llegado a la ciudad, como personaje también es importante en la trama por su afinidad con Natalia, su alumna, la otra voz que narra la historia en primera persona.

⁹⁵⁶ Martín Gaité, Carmen: "Reflexiones sobre mi obra", en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, págs. 247-248.

⁹⁵⁷ *Ibidem*, pág. 248.

En cuanto a su importancia dentro de la trama misma, la relación que establece con su alumna Natalia está basada en ciertas afinidades críticas. Ambos son seres marginales, aunque por diferentes razones, y no aceptan ciertos aspectos de las reglas por las que se rigen el resto de los personajes. Pablo Klein representa también un ideal de existencia para Natalia. Al compararlo con los otros personajes masculinos de la narración queda claro que es muy diferente, que carece de la agresividad y dotes de mando característicos de la masculinidad exaltada en la época.⁹⁵⁸

Al igual que Pablo Klein, la joven criada de *Fragmentos de interior*, Luisa, además de aportar una mirada nueva y exterior sobre la realidad que desconoce, cumple una importante labor de cohesión en la trama, entre las historias de los distintos personajes.

Por otra parte el personaje de Luisa, la criadita joven que durante tres días va a asistir a estos conflictos de familia o “fragmentos de interior”, sin entenderlos del todo, es un elemento fundamental para la cohesión de esta novela. Y además enlaza con otro de mis temas preferidos (como podrá ver cualquiera que lea mis Cuentos completos) que es la oposición entre el campo y la ciudad y un alegato contra la desigualdad de las clases sociales.⁹⁵⁹

Un aspecto importante del arte de narrar es la construcción de los numerosos personajes. Por ejemplo, en *Entre visillos*, como técnica narrativa, destaca la creación de unos seres de ficción tipificados y cuya psicología puede conocer el lector a través de sus mutuas relaciones.

A pesar de que son muchos los personajes que aparecen en la novela, no creo que *Entre visillos* pueda catalogarse entre las narraciones llamadas de “protagonista colectivo”. El ojo del narrador es verdad que se concentra a veces sobre una multitud anónima, pero se da preferencia a la dinámica de grupo. Es decir, existen unos personajes perfectamente tipificados y diferenciados unos de otros, y sobre lo que se pone el acento es sobre las relaciones creadas entre ellos. La intención es la de que se pueda conocer la psicología de cada uno, precisamente a través de su relación con los demás.⁹⁶⁰

⁹⁵⁸ *Ibídem*, pág. 249.

⁹⁵⁹ *Ibídem*, pág. 256. Un ejemplo del alegato contra la distinción de clases sociales es el cuento “La chica de abajo”, en la que la niña Paca acaba adquiriendo conciencia de clase, con orgullo.

⁹⁶⁰ *Ibídem*, pág. 250.

En la novela *Ritmo lento*, la estrategia narrativa consiste en recordar la vida de su protagonista, David Fuente, no a través de la narración cronológica, sino a través de los personajes más influyentes en su existencia, que el lector conoce mediante sus recuerdos.⁹⁶¹ Esta estrategia “llega en *Retahílas* a un grado más alto, ya que a pesar de ser solamente dos personas los que hablan, su propio discurso presenta ante nuestros ojos un desfile de personajes accesorios de diferentes épocas y edades, a los que también se hace hablar. Es decir, el habla de Eulalia y Germán introduce y arrastra el discurso de las personas cuya presencia convocan aquellos mediante el recuerdo de lo que les dijeron en alguna ocasión”.⁹⁶²

Las retahílas a que alude al título se desarrollan a lo largo de seis horas en un viejo pazo semiderruido entre Germán, un joven de veintidós años, y su tía Eulalia, de cuarenta y cinco. La ocasión de su encuentro en la casa largo tiempo abandonada, pero llena de libros, papeles y muebles portadores de historia, está promovida por la inminente muerte de una señora centenaria, bisabuela del muchacho y abuela de la mujer, cuya última voluntad, al sentir acercarse la muerte, ha sido la de que la lleven a entregar su postrer suspiro entre los muros de esa casa. Mientras la abuela agoniza, Eulalia y Germán pasan revista a los recuerdos, acontecimientos y equivocaciones que forman la trama de sus vidas respectivas, aglutinadas en torno a esa otra que se apaga en la alcoba vecina y cuyos últimos resplandores condicionan y desencadenan el deseo de narrar la historia.⁹⁶³

Al igual que en *Retahílas*, en *Fragmentos de interior* el lector conoce el pasado de sus personajes, que resulta iluminador para el presente, a través de la recomposición de los recuerdos fragmentarios reflejados en los pensamientos de estos:

También en esta novela, a través de los pensamientos de los personajes nos remontamos al pasado, cuyo recuerdo ilumina los acontecimientos del presente. Según algunos críticos *Fragmentos de interior* significa un retroceso hacia el llamado “realismo costumbrista” con que se empeñó la crítica de los años cincuenta y sesenta en calificar mi novela *Entre visillos*. Es una pintura de los conflictos familiares –más o menos

⁹⁶¹ *Ibídem*, pág. 252.

⁹⁶² *Ibídem*, págs. 252-253.

⁹⁶³ Martín Gaité, Carmen: “Reflexiones sobre mi obra”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 255; y en “Historia e historias”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, págs. 364-365. La autora se cita de nuevo a sí misma en distintos textos.

larvados— existentes en la alta burguesía de los últimos años del franquismo. Se enfrentan los puntos de vista de dos generaciones, el tema de los padres separados y el fracaso de algunos ideales.⁹⁶⁴

Los pensamientos de los personajes contrastan con las palabras que pronuncian ante los otros, una técnica que la autora ampliará en su obra literaria *El cuarto de atrás*:

Se inicia también en *Fragmentos de interior* una técnica, ampliada luego en *El cuarto de atrás*, donde se acude a un contrapunto entre las palabras de los personajes y sus pensamientos. Esta técnica marca el desacuerdo entre lo que se quería decir y las palabras que involuntariamente salen de la boca.⁹⁶⁵

La técnica de presentar al lector, por una parte, lo que dicen los personajes, en sus conversaciones, y, por otra, lo que piensan realmente, en sus monólogos interiores, permite al lector contrastar la información, para llegar a la interpretación de la historia. “Desde el punto de vista de la técnica narrativa, en *El cuarto de atrás* viene aplicado sistemáticamente el procedimiento ya observado en *Fragmentos de interior*: la alternancia entre diálogo y monólogo interior”.⁹⁶⁶ De hecho, en aquella novela este elemento está menos controlado por la consciencia que en el resto de sus obras.⁹⁶⁷ Esto está relacionado probablemente con el carácter fantástico y ambiguo de la historia, hasta tal punto que, al final, el lector duda de si lo contado es un sueño o real.

En este sentido, en *El cuarto de atrás*, la conversación con el misterioso hombre de negro, y su papel como interlocutor, está impregnada de ambigüedad e irrealidad, ya que el diálogo y el monólogo interior de la protagonista, como si fuera una divagación sin orden, se funden con el proceso de escritura de la propia novela: “Le miro, no puedo tener miedo mientras continúe aquí conmigo, tengo que seguir contándole cuentos, si me callo, se

⁹⁶⁴ Martín Gaité, Carmen: “Reflexiones sobre mi obra”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 256. La autora menciona en sus reflexiones sobre su obra la opinión de los críticos, lo que demuestra la importancia que tienen para ella. En este caso, la mención no está exenta de censura.

⁹⁶⁵ Martín Gaité, Carmen: “Reflexiones sobre mi obra”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 257.

⁹⁶⁶ *Ibidem*, pág. 261.

⁹⁶⁷ *Ibidem*.

irá”.⁹⁶⁸ Y un poco antes, se encuentra una mención al cuaderno de la protagonista, que revisa, mientras le cuenta a su interlocutor cómo surge la invención infantil de la isla de Bergai:

Me interrumpo y echo una ojeada a los apuntes del cuaderno que tengo abierto sobre las rodillas: “Primera mención a Robinson, al salir de la cacharrería del Corriño”.

—¿Se le ha olvidado algo? —dice el hombre.

—Se me habrán olvidado tantas cosas. Pero es que trato de llegar a la isla. Ya falta poco.⁹⁶⁹

La escritora recurre a otras estrategias narrativas en sus obras literarias, influidas a veces por las utilizadas en sus investigaciones históricas y en la narración de las mismas, en sus ensayos. En alusión a *El cuarto de atrás*, en el que la protagonista recrea la muerte de Franco, la autora afirma: “El repaso a ese bloque de tiempo se apoya en unas estrategias narrativas no demasiado diferentes de las que convierten en una historia bien tramada la de don Melchor de Macanaz, con quien nunca conviví cronológicamente. Y, sin embargo, algunos lectores me han dicho que el libro —aunque todo el material está rigurosamente sacado de archivos— se lee como una novela”.⁹⁷⁰

Los anteriores comentarios demuestran la mutua influencia y la retroalimentación entre sus distintas obras y facetas creadoras, así como entre su teoría literaria y su práctica ficcional. Respecto a la construcción y creación de los personajes de ficción, y de la propia historia, la autora reconoce la deuda con su labor investigadora. Así, “Macanaz contaba los mismos asuntos de un modo distinto según a quiénes se estuviera dirigiendo”,⁹⁷¹ es decir, adaptaba la narración al receptor, idea clave del arte de narrar.

⁹⁶⁸ Martín Gaité, Carmen: *Traer a cuento*, edición de Julián Moreiro y coordinación de Amparo Medina-Bocos y Esperanza Ortega, León, Edilesa (Junta de Castilla y León), Colección Vuelapluma, 2002, pág. 88.

⁹⁶⁹ *Ibidem*, pág. 87. Hay una referencia a Robinson Crusoe, personaje literario presente en algunas de sus obras ficticias. Además, como la propia autora, la protagonista tiene un cuaderno de notas que usa para su escritura. Algunos de sus personajes literarios usan y escriben en cuadernos, como Leonardo Villalba, de *La Reina de las Nieves*, o Sofía, de *Nubosidad variable*.

⁹⁷⁰ Martín Gaité, Carmen: “Historia e historias”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 371.

⁹⁷¹ *Ibidem*, pág. 362.

Desde un punto de vista estrictamente literario, mis relaciones con Macanaz no siguieron un proceso demasiado diferente al que otras veces se me había impuesto para ir moldeando mis seres de ficción. Es decir, que no lo conocía, sino que partiendo de una intuición inicial lo fui conociendo poco a poco; y en entenderlo tardé bastante. Por supuesto, además, que para entenderlo me fue preciso adquirir un conocimiento paralelo y mucho más rico y general de otras vidas y hechos de contemporáneos suyos, tan representativos y algunos tan desconocidos como él o más. Supe que enterarme aisladamente de lo que le había pasado a él no valía de nada si no entendía también con algún pormenor lo que estaba pasando con la economía, la costumbres y el gobierno de España al advenimiento de la dinastía borbónica, si no me asomaba un poco a la vida de determinados nobles, confesores y militares cuyos nombres salían siempre enredados con el de Macanaz, vidas de gente que él me iba presentando. Comprendí que, también en esto, pasa con los personajes históricos como con los contemporáneos: que es vicioso interesarse solamente por una historia particular, sin referencia a sus continuas interferencias con las de los demás.⁹⁷²

Como hace la autora durante su investigación sobre Macanaz, en la que construye su historia en relación con los personajes con los que convivió, en sus novelas y cuentos, el lector conoce a los seres de ficción por sus diálogos, pensamientos, acciones y relaciones con los otros. La influencia de su labor investigadora se refleja en sus obras de ficción y en su creación literaria también, por ejemplo, en el desfase existente entre el orden de los acontecimientos y su orden dentro de la ficción. “También comprendía –y esto condicionó mi ulterior enfoque de la literatura, cuando años más tarde volví a ella– que hay que un desfase entre el orden de los acontecimientos y su orden de sucesión dentro del relato. Siempre lo había intuido, pero para entenderlo y verlo de verdad me lo tuve que encontrar no como un problema abstracto de elaboración, sino como el argumento mismo de la historia que quería descifrar, cuando me metí en archivos para seguirle el rastro a Macanaz. El desorden de sus papeles dentro de los legajos que iba consultando era un ingrediente tan importante para la historia como cualquiera de los datos que me aportaban”.⁹⁷³

La dispersión de aquellos papeles –unos habían ido a parar a París, otros a Simancas, otros a Madrid, otros a Valencia–, y el tiempo llovido sobre ellos daban la clave de

⁹⁷² *Ibídem*, pág. 361.

⁹⁷³ *Ibídem*, pág. 362.

aquella historia desparramada. Luchando contra su propio desorden, fue como la entendí. Y me di cuenta de que aquello que yo estaba sufriendo de verdad, que se presentaba como un reto a mi paciencia y a mi tesón, se correspondía con ese artificio introducido por algunos novelistas cuando inventan (para desordenar adrede su historia) personajes que van aportando a ella informes contradictorios, papeles y cartas. Fingen haberse ido enterando de las historias a saltos, desordenadamente. Estos líos de las novelas, que empecé a llamar desde entonces “de papeles atados”, me parecieron de risa al lado de lo que me estaba pasando a mí. La diferencia que va de lo vivo a lo pintado.⁹⁷⁴

La importancia de imprimir **orden al caos**, dentro de la propia narración, está también comentado por la autora en el ensayo *El cuento de nunca acabar*. La protagonista de *El cuarto de atrás*, escritora, alude igualmente a la necesidad de contar bien, al arte de narrar, una de las ideas más importantes de su teoría literaria: “Me interrumpo, he tocado el punto más importante, esto sí que tendría que contarlo bien. El hombre me mira desde el sofá, con la cara apoyada en la mano; ahora mismo no me acuerdo de si le he hablado ya del cuarto de atrás o de si es la primera vez que se lo menciono, me encuentro como ante una mesa de trabajo llena de fichas desordenadas, hace falta un criterio de ordenación, seleccionar por temas, descartar lo repetido.”⁹⁷⁵

La propia escritura de Martín Gaité es un buen ejemplo de la puesta en práctica de sus ideas sobre el quehacer literario y el arte de narrar. De hecho, resulta muy visual; ella muestra las cosas, para que el lector las vea por sí mismo, lo cual garantiza su participación y contribuye a la credibilidad de la historia. La **visualidad** es uno de los rasgos más importantes de su estilo. “Exactamente eso, que el lector o el oyente sean capaces de ver lo que el narrador les cuenta como si se lo pusiera físicamente delante de los ojos, me parece el logro fundamental de cualquier relato, ya sea oral o escrito. Y desde ese punto de vista, que no sé si será equivocado o no, pero es el mío, el lector, el oyente y el espectador asisten a ceremonias parecidas, donde la credibilidad

⁹⁷⁴ *Ibídem*.

⁹⁷⁵ Martín Gaité, Carmen: *Traer a cuento*, edición de Julián Moreiro y coordinación de Amparo Medina-Bocos y Esperanza Ortega, León, Edilesa (Junta de Castilla y León), Colección Vuelapluma, 2002, págs. 84-85.

de lo que se está desarrollando ante sus ojos depende de las dotes de encantamiento del oficiante”.⁹⁷⁶

La autora pone como ejemplo de visualidad en su obra este fragmento de su novela *Retahílas*, que demuestra que sus propios personajes de ficción están preocupados por contar bien y, además, tienen conocimientos sobre el arte de narrar. Germán le dice a Eulalia: “Por eso me entero de lo que dices tú y me lo creo, porque consigues ponérmelo delante de los ojos que sea igual que estarlo viendo. ¿Cómo no me lo voy a creer si lo veo? Veo a mamá recién llegada de Palencia, a la abuela bebiendo licor de café, al hombre del caballo, a Basilio y Gaspar huidos por el monte, a Andrés dormido en el avión, a Adriana con el pelo suelto esperando a su amante en el jardín, a Juana dibujando los dioses oceleiros”.⁹⁷⁷

Las descripciones son un buen ejemplo de la visualidad de sus obras literarias,⁹⁷⁸ uno de sus rasgos distintivos. En este sentido, el uso de metáforas y símiles contribuye, en gran medida, a que sus obras resulten muy visuales para el lector. La protagonista de la novela *Lo raro es vivir* describe así a su pareja, en alusión a su afán por la verdad: “Tomás es un cultivador pertinaz y ferviente de la lógica”.⁹⁷⁹ En el cuento “La chica de abajo” hay bastantes descripciones en tan pocas páginas. Así presenta a la madre de Paca, la

⁹⁷⁶ Martín Gaité, Carmen: “Palabra y escenario (Diario 16. *Culturas*, 4 de mayo de 1991)”, en *Tirando del hilo (artículos 1949-2000)*, Madrid, Ediciones Siruela, 2006, págs. 453-454.

⁹⁷⁷ Martín Gaité, Carmen: “El taller del escritor”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 278; y Martín Gaité, Carmen: “Palabra y escenario (Diario 16. *Culturas*, 4 de mayo de 1991)”, en *Tirando del hilo (artículos 1949-2000)*, ed. de José Teruel, Madrid, Ediciones Siruela, 2006, pág. 453. La autora se cita de nuevo a sí misma en varios textos. Germán ve, incluso, al caballo que Eulalia creyó ver.

⁹⁷⁸ Emma Martinell Gifre sugiere que la visualidad de la narración martingaitesca se refleja en el hecho de que algunas de sus obras se han adaptado como series televisivas, por ejemplo, dos cuentos: *Emilia, parada y fonda* en 1976 y *Fragmentos de interior* en 1984. (“Introducción” y “Bibliografía selecta”, en Martín Gaité, Carmen: *Cuéntame*, ed. de Emma Martinell Gifre, Madrid, Espasa Calpe, 1999, pág. 23). En este sentido, la autora escribe en 1995: “Cuando muchos años más tarde trabajé en el guion televisivo sobre santa Teresa de Jesús, me di cuenta de algo que ya había intuido en otras colaboraciones menos importantes de esta índole; no me resultaba tan difícil expresarme en ‘términos cinematográficos’, porque todos mis cuentos y novelas anteriores están muy cimentados sobre lo visual. Para mí es fundamental que ‘se vea’ lo que escribo y que se oiga hablar a la gente que está hablando en mis historias. Supongo, aunque eso sería mejor que lo aclararan los estudiosos de mi obra, que se lo debo al cine. Lo que también le debo, como la mayoría de los escritores del siglo XX, es lo mucho que nos ha hecho soñar y cómo sus imágenes han sido droga en vena que desdibuja los contornos entre la fantasía y la realidad”. (Martín Gaité, Carmen: “Reflexiones en blanco y negro (*Academia. Revista del Cine Español*, núm. 12, octubre de 1995)”, en *Tirando del hilo (artículos 1949-2000)*, edición de José Teruel, Madrid, Ediciones Siruela, 2006, pág. 502).

⁹⁷⁹ Martín Gaité, Carmen: *Lo raro es vivir*, Barcelona, Anagrama, 1996, pág. 29.

portera: “La señora Engracia era delgada y tenía la cara muy pálida, como de leche cuajada, con una verruga en la nariz que parecía una pompa de jabón a punto de estallar. Cosía para fuera en los ratos libres; hacía vainicas, hacía calzoncillos y camisones”.⁹⁸⁰ Y en la novela *Caperucita en Manhattan*, se describe así a Greg Monroe, la persona de confianza de Edgar Woolf: “El viejo Monroe tenía un carácter tan bondadoso y sincero y una filosofía de la vida tan matizada por el sentido del humor que era imposible tomarse a mal ninguna de sus cariñosas críticas. Por otra parte, Edgar Woolf estaba muy necesitado de ambas cosas: de cariño y de crítica”.⁹⁸¹

También es muy visual en “La chica de abajo” la descripción de sensaciones y sentimientos, de movimientos y espacios de los personajes, que los caracterizan. En referencia a Adolfo, el aprendiz del zapatero, dice: “El chico se metió en su portalillo, como en una topera”.⁹⁸² Y los objetos: el capitoné, camión con el interior acolchado en el que los hombres de la mudanza van a meter las pertenencias de la familia de Cecilia, “esperaba con las fauces abiertas como una inmensa, hambrienta ballena”.⁹⁸³ A Paca de tanto mirar las estrellas, cuando ya no está su amiga, “de tanto y tanto mirarlas se le habían metido todas allí; le escocían como puñados de arena (...) Paca se había levantado llena de frío, con un dolor muy fuerte en el pescuezo de la mala postura y un nudo correoso en la garganta. Era el nudo de una áspera, tensa maroma que recorría el interior de todas sus articulaciones, dejándolas horriblemente tirantes. Sentía en su cuerpo una rigidez de tela almidonada, de suela o estropajo”.⁹⁸⁴

⁹⁸⁰ Martín Gaité, Carmen: *Traer a cuento*, edición de Julián Moreiro y coordinación de Amparo Medina-Bocos y Esperanza Ortega, León, Edilesa (Junta de Castilla y León), Colección Vuelapluma, 2002, pág. 32. En esta cita destaca el símil de la pompa de jabón, un buen ejemplo de la maestría de la autora en su utilización y de la visualidad de su estilo. En *Irse de casa* la escritora lo reutiliza y convierte en una metáfora: “el proyecto de su película se convirtió en una pompa de jabón estrellada contra los adornos picudos del vestíbulo frío y ostentoso. Llovieron reflejos irisados”. (Martín Gaité, Carmen: *Irse de casa*, Barcelona, Anagrama, 1998, pág. 26). Esto demuestra el hecho de que la escritora se cita a sí misma y reutiliza y reinventa sus ideas y notas, no solo en los ensayos, sino también en sus obras literarias.

⁹⁸¹ Martín Gaité, Carmen: *Caperucita en Manhattan*, Madrid, Ediciones Siruela, 1990, pág. 107.

⁹⁸² Martín Gaité, Carmen: *Traer a cuento*, edición de Julián Moreiro y coordinación de Amparo Medina-Bocos y Esperanza Ortega, León, Edilesa (Junta de Castilla y León), Colección Vuelapluma, 2002, pág. 43.

⁹⁸³ *Ibidem*, pág. 36.

⁹⁸⁴ *Ibidem*, pág. 35.

Martín Gaité muestra al lector cómo son los personajes de sus obras de ficción, sobre todo, a través de sus diálogos, conversaciones y monólogos interiores, por lo que dicen, sus pensamientos y recuerdos, aunque también por sus acciones. Incluso se sirve del lenguaje para caracterizarlos. Por ejemplo, en la novela *Lo raro es vivir* el lector llega enseguida a la conclusión de que un personaje que acaba de irrumpir en la trama es un conocido de la protagonista procedente de su época de juventud y de los locales nocturnos que frecuentaba entonces; eso es posible gracias al coloquialismo de su habla, como si no hubiera pasado el tiempo por él.

—Perdone, ¿va a salir? —le pregunté a una chaqueta interpuesta entre la mía y la puerta.⁹⁸⁵

Tenía hundida la mejilla en sus hombreras. Era una chaqueta de dril algo gastada, impregnada de olor a tabaco. Su propietario se volvió de perfil con una media sonrisa, dijo que sí y pronunció mi nombre. Llevaba gafas negras y era flaco. Lo conocía, desde luego, pero no recordaba de qué.

Una vez en el andén, me saludó efusivamente con un beso y echamos a andar juntos hacia la salida. Sus pasos eran largos pero avanzaba sin prisa, desmadejadamente.

—¡Vaya despiste que llevas, colega! Igual ni te acuerdas de quién soy —dijo.

—Sí, hombre, lo que pasa es que como hace tanto tiempo que no nos vemos.

—La tira de tiempo, sí. Pero además es que tú sigues en Babia, oye, te venía mirando en el metro y me daba risa, como hablando sola ibas, me parece, ni me has visto, claro.

—¿Me mirabas tú? Perdona, no me he fijado. Bueno, a estas horas todos andamos un poco zombis, ¿no?, y luego con cómo se pone el metro, bastante tenemos con salir ilesos. (...)

Al subir el último escalón que nos depositaba sanos y salvos en la calle, nos paramos a mirarnos; hacía una mañana hermosa. Él se había quitado las gafas negras, como para facilitarme el reconocimiento.

—Deslumbra la luz, tú. Yo empalmo desde anoche.

Tenía los ojos hundidos en profundas ojeras, más bien rubio, barba de dos días y le faltaba un diente.⁹⁸⁶ En el momento en que estaba volviendo a ponerse las gafas negras me acordé súbitamente de su nombre y acusé el hallazgo con una mezcla de dolor y triunfo. Tirando de aquel nombre salían enredados muchos más, algunos no tan inocuos.⁹⁸⁷

⁹⁸⁵ Este recurso estilístico resulta muy visual, puesto que transmite el agobio del metro y la deshumanización y anonimato de las grandes ciudades.

⁹⁸⁶ En pocas palabras la autora ha descrito al personaje, de forma muy visual para el lector.

⁹⁸⁷ Esta es la idea de los parentescos entre los asuntos y de que tirando del hilo salen otros.

- Pues sí, hombre, Félix, la tira de tiempo, lo menos ocho años.
 –¿Tantos? No jodas. Pues tú estás igual. ¿Por qué no me invitas a un café?
 –Bueno.⁹⁸⁸

El arte de narrar de esta escritora se refleja también en su forma de escribir, en su propio estilo, que se distingue por las siguientes características: la riqueza y precisión de su lenguaje y la capacidad de utilizar distintos registros de la lengua, dado su amplio conocimiento de la misma, lo que le permite usar la lengua culta y la coloquial,⁹⁸⁹ según sean sus personajes; su propio vocabulario o expresiones, su fino sentido del humor y la visualidad o su capacidad de mostrar al lector qué está ocurriendo –el uso de símiles y metáforas⁹⁹⁰ es importante para lograr este efecto–, su tono poético,⁹⁹¹ entre otros, rasgos todos ellos reconocibles en sus obras de ficción. Por ejemplo, en la novela *Caperucita en Manhattan*, describe así las calles de Nueva York y el tráfico, que resulta muy visual para el lector por el particular uso de ciertas palabras fuera de su habitual contexto, como “bulle”, “vomitados” y “bracean”, la metáfora del hormiguero humano y el símil de los nadadores.

⁹⁸⁸ Martín Gaité, Carmen: *Lo raro es vivir*, Barcelona, Anagrama, 1996, págs. 36-37.

⁹⁸⁹ Con acierto Ignacio Soldevila Durante se refiere “su capacidad de dar un carácter de indiscutible autenticidad al habla de sus personajes, bien sea en su función de dialogantes, bien en la de narradores orales secundarios”. (*Irse de casa*, o el haz y el envés de una aventurada emigración americana”, en Redondo Goicoechea, Alicia (ed.): *Carmen Martín Gaité*, Madrid, Ediciones del Orto, 2004, pág. 204.

⁹⁹⁰ En alusión a la novela *Lo raro es vivir*, Martín Gaité, en una entrevista, asegura: “La metáfora es un refugio para ver las cosas de otra manera”, así su protagonista, Águeda recurre con frecuencia a ellas, tal como se narra en la novela. (Huelbes, Elvira: “La metáfora es un refugio para ver las cosas de otra manera” (Entrevista con Carmen Martín Gaité), en *El Mundo. Esfera*, 25 de mayo de 1996, págs. 2-3). Citada por María del Mar Mañas Martínez (“Tirando del hilo en *Lo raro es vivir*: metáforas, mentiras y maternidad(es)”, en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, *Carmen Martín Gaité. Nuevas perspectivas*, núm. 52, enero-junio 2014, pág. 82). Respecto a *Lo raro es vivir*, María Castrejón Sánchez considera que del constante uso de metáforas “podemos comprender el carácter que quiere imprimir a la obra: la vida cotidiana es para Águeda un compendio de metáforas personales”. (“*Lo raro es vivir*”, en Redondo Goicoechea, Alicia (ed.): *Carmen Martín Gaité*, Madrid, Ediciones del Orto, 2004, pág. 195). Las metáforas y símiles de la autora son constantes en su obra, resultan muy visuales y facilitan la comprensión por parte del lector. Por ejemplo, en *Nubosidad variable*, para explicar el nerviosismo ante la mirada de un joven, la autora escribe: “El corazón me latía fuerte, como cuando has llamado al timbre de una puerta desconocida y empiezan a oírse dentro los pasos de alguien que viene a abrir y ya no puedes volverte atrás”. (Martín Gaité, Carmen: “Introducción”, en *Traer a cuento*, edición de Julián Moreiro y coordinación de Amparo Medina-Bocos y Esperanza Ortega, León, Edilesa (Junta de Castilla y León), Colección Vuelapluma, 2002, pág. 20).

⁹⁹¹ En este sentido, Ignacio Soldevila Durante alude a la “densa tonalidad poética” que los miembros de la generación del medio siglo supieron imprimir a su obra narrativa desde sus comienzos, “como no podía ser menos en un grupo de vocación originariamente lírica”, y asegura que “la contención de recursos (imágenes y metáforas encadenadas, otras, basadas en la materialización de lo inmaterial, el animismo y el antropomorfismo, la reificación, etc.)” es evidente en las primeras novelas, desde *Entre visillos*, y rebrota con fuerza en *El cuarto de atrás*, con menos abundancia, pero con eficacia. Y pone un ejemplo de *Irse de casa*: “el proyecto de película se convirtió en una pompa de jabón estrellada contra los adornos picudos del vestíbulo frío y ostentoso” (pág. 26) e indica la retahíla de ellas en las páginas 71-72. (*Irse de casa*, o el haz y el envés de una aventurada emigración americana”, en Redondo Goicoechea, Alicia (ed.): *Carmen Martín Gaité*, Madrid, Ediciones del Orto, 2004, págs. 204-205).

En vísperas de Navidad, los coches y autobuses que circulan por Manhattan se ven forzados a ir a paso de tortuga. No les queda otro remedio. Las calles céntricas, que naturalmente son las más atractivas, se convierten en un hormiguero humano que bulle y se empuja por las esquinas, entre los puestos de vendedores ambulantes, en las paradas de autobús, en los pasos de peatones. Y esa masa de peatones, cuando cierran sus puertas las oficinas, se incrementa con los que salen vomitados sin cesar de la boca del metro y bracean como nadadores contra corriente para alcanzar la puerta de unos grandes almacenes donde pasar la tarde haciendo compras y desplazándose de una sección a otra en escaleras metálicas.⁹⁹²

4.5. La importancia del *logos*. La fe en la palabra

4.5.1. La importancia del *logos*. El orden frente al caos

La importancia que Martín Gaité concede a la palabra, al *logos*,⁹⁹³ como vehículo y herramienta para conformar el pensamiento y ordenar el caos de las ideas y de la realidad, y como dadora de vida, está presente en sus obras de ficción. Así, el protagonista de *Ritmo lento* (1963), David Fuente, reflexiona sobre las personas que han sido determinantes en su vida, en la formación de su carácter y en su estado de reclusión en una casa de reposo, y lo hace intentando poner orden en sus recuerdos, en su tiempo pasado, lo que supuso una dificultad para la propia autora durante el proceso de escritura de la novela.

David Fuente, el protagonista central de esta novela, recluido en una casa de reposo, reflexiona más que sobre su vida misma sobre las personas que han tenido mayor papel en la formalización de su carácter y en la constitución de este estado al que ha venido a parar. Pero el primer problema que se me planteó fue el del “tiempo de la reconstrucción” de los recuerdos.⁹⁹⁴

⁹⁹² Martín Gaité, Carmen: *Caperucita en Manhattan*, Madrid, Ediciones Siruela, 1990, págs. 181-182.

⁹⁹³ Para Carmen Alemany Bay, “la realidad del interlocutor se encontrará a través del *logos*, elaborado por la abnegación de parte del hablante y del oyente, porque el diálogo sin *logos* es irrealizable”. (*La novelística de Carmen Martín Gaité*, Salamanca, Ediciones de la Diputación de Salamanca, 1990, pág. 37). Citado por Pineda Cachero, Antonio: “Comunicación e intertextualidad en *El cuarto de atrás*, de Carmen Martín Gaité (1.ª parte): literatura versus propaganda”, en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, núm. 16, 2000.

⁹⁹⁴ Martín Gaité, Carmen: “Reflexiones sobre mi obra”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 251.

En ese momento la escritora se dio cuenta de que los criterios cronológicos no eran válidos en la narración y la reconstrucción del tiempo pasado, sino que el orden debía nacer del caos, conclusión que pone en boca del protagonista de la historia, David Fuente.

No valen de nada los criterios cronológicos para evocar el tiempo pasado. Muchas veces he pensado en la ineficacia de los diarios íntimos (...) en cuanto que pretenden ser arcas donde guardar, día a día, para salvarlo del olvido, lo que solo puede ser salvado echándolo, por el contrario, al olvido mismo, como a una olla donde las fechas cercanas han de cocer inexorablemente revueltas con las lejanas y solo nos puede importar la calidad del caldo que den. Pero es de esta manera como a veces emergen, del guiso donde todo se ha mezclado, aromas reconocibles y precisos.⁹⁹⁵

Las reflexiones del personaje de la novela *Ritmo lento* reflejan la necesidad de poner orden en la memoria, donde confluyen los recuerdos, lo propio y lo ajeno. “Con esta observación estaba poniendo, sin darme cuenta, los cimientos para todas las reflexiones sobre el orden y el caos que estructuran *El cuento de nunca acabar*. El orden que David Fuente pretende poner en sus recuerdos –y creo que esto es importante reseñarlo– surge de la misma confusión con que están mezcladas en su mente las distintas personas que ha conocido y que le han influido, sin dejar de tener en cuenta las relaciones que a su vez estas personas mantenían entre sí, lo cual enmaraña todavía más la pesquisa”.⁹⁹⁶ Precisamente estas palabras de Martín Gaité confirman la retroalimentación entre todas las facetas creativas de la autora; en este caso, su obra de ficción influye en su ensayo sobre el quehacer literario, es decir, la práctica ficcional sirve de base para su teoría literaria.

Al igual que en la novela *Ritmo lento*, en el cuento “Variaciones sobre un tema” su protagonista, desde el presente, pone orden frente al caos, a través de la memoria y de sus recuerdos, y de la palabra, para afianzar su identidad.

⁹⁹⁵ Martín Gaité, Carmen: “Reflexiones sobre mi obra”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 251. En sus reflexiones sobre el quehacer literario, la autora usa las metáforas de la costura y del guiso. En este confluyen todos los ingredientes, en este caso, los recuerdos de la memoria.

⁹⁹⁶ *Ibidem*, págs. 251-252. El afán de pesquisa es un elemento presente en la producción de la autora.

Además, hay referencias al hecho de que no sirven los criterios cronológicos para evocar el tiempo vivido.

En efecto, decir de un invierno `el invierno en que empezó a venir el primo los domingos´ no era definición que arrojase luz ninguna sobre el paso del tiempo entre domingo y domingo, a lo largo de todo aquel invierno ni de los demás en que había seguido viendo invariablemente y sostenido parecidas conversaciones. Tales hitos dominicales, mantenidos artificialmente, suponían algo quieto, compacto e inoperante, un muro aislador de todas las preguntas que pudieran surgir acerca del estrago y variación de las cosas”.

Pues de la misma manera, ¿significaba algo tener treinta años y llevar cinco en Madrid? ¿O eran simples guarismos? La necesidad de plagarlo todo de fechas había llegado a convertir el caudal navegable del tiempo en los propios canales que simplemente lo debían contener. Ahí estaba el engaño. Se saltaba de una Navidad a una Semana Santa, y de allí a un verano, y luego los letreros decían “cumpleaños”, pero estas fechas, a cuyo haber se cargaba el olvido de todas las demás, eran las responsables del tiempo despreciado, escurrido por entre sus intersticios, del tiempo que nadie sentía como río a navegar.⁹⁹⁷

4.5.2. La fe en la palabra y en el pensamiento

La fe en la palabra, como vehículo del pensamiento, idea que defiende Martín Gaité en sus obras de ensayo, conferencias y críticas literarias, se refleja también en su producción literaria,⁹⁹⁸ no solo en el profundo conocimiento de la lengua castellana, su riqueza, y el esmero, mimo y precisión con que la utiliza, sino también en el pensamiento y vivencias de muchos de sus personajes de ficción. Y también en la presencia del diálogo, de la conversación. Por ejemplo, en la novela *Caperucita en Manhattan* se narra el fascinante descubrimiento de la letra impresa, que hace la protagonista infantil

⁹⁹⁷ Martín Gaité, Carmen: “Variaciones sobre un tema”, en *El balneario*, Madrid, Ediciones Siruela, 2010, págs. 177-178. Las últimas palabras de la cita aluden al paso del tiempo.

⁹⁹⁸ En este sentido, “en toda la obra de Martín Gaité la palabra es la materia prima no solo de su práctica sino de su preocupación personal (...) Martín Gaité expresa una inquebrantable fe en la palabra y en el acto de contar (...) sigue su propio camino, no necesariamente el de las últimas promociones, y sigue fiel a sí misma. (...) Como escritora vuelve insistentemente sobre el tema del poder de la palabra, ha sabido demostrarnos ese poder de la palabra y el placer de la palabra que reside en sus propias narraciones”. (Kronik, John W.: “La narrativa de Carmen Martín Gaité: escalas y contextos”, en Martinell Gifre, Emma (coord.): *Al encuentro de Carmen Martín Gaité. Homenajes y bibliografía*, Barcelona, Departamento de Filología Hispánica de la Universidad de Barcelona, 1997, págs. 36-37). Citado en Martín Gaité, Carmen: *Traer a cuento*, edición de Julián Moreiro y coordinación de Amparo Medina-Bocos y Esperanza Ortega, León, Edilesa (Junta de Castilla y León), Colección Vuelapluma, 2002, págs. 157-158.

de la historia, Sara Allen, y cómo este hecho, a través del juego, dará lugar a la escritura, en un cuaderno —esto recuerda a los cuadernos en los que Martín Gaité habitualmente tomaba notas de sus lecturas y de su escritura—.

Antes del plano de Manhattan y de los libros de cuentos, el primer regalo que Sara había recibido del rey-librero de Morningside —cuando tenía solo dos años— fue un rompecabezas enorme. Sus cubos llevaban en cada cara una letra mayúscula diferente, con el dibujo en colores de una flor, fruta o animal cuyo nombre empezara por aquella letra.

Gracias a este rompecabezas, Sara se familiarizó con las vocales y las consonantes, y les tomó cariño, incluso antes de entender para qué servían. Ponía en fila los cubos, les daba la vuelta y combinaba a su capricho las letras que iba distinguiendo unas de otras por aquellos perfiles tan divertidos y peculiares. La E parecía un peine, la S una serpiente, la O un huevo, la X una cruz ladeada, la H una escalera para enanos, la T una antena de televisión, la F una bandera rota. Su padre le había dado un cuaderno grande, con tapas duras como de libro,⁹⁹⁹ que le había sobrado de llevar las cuentas de la fontanería. Era de papel cuadriculado, con rayas rojas a la izquierda, y en él empezó a pintar Sara unos garabatos que imitaban las letras y otros que imitaban muebles, cacharros de cocina, nubes o tejados. No veía diferencia entre dibujar y escribir.¹⁰⁰⁰

Más tarde, cuando Sara ya ha aprendido a leer y escribir, continuaba pensando en que no había diferencia entre dibujar y escribir. Como hiciera desde el descubrimiento de la letra impresa, la niña sigue jugando y disfrutando con ella, fantaseando e imaginando, e incluso, inventando juegos de palabras, que llamará “farfanías”, en su universo particular.

Y más tarde, cuando ya leía y escribía de corrido, siguió pensando lo mismo; o sea que no encontraba razones para diferenciar una cosa de otra. Por eso le gustaban mucho los anuncios luminosos que alternaban imágenes con letreros, marilines monroes apagándose y la marca de un dentífrico encendiéndose, en el mismo alero del mismo edificio altísimo, alumbrando la noche en un parpadeo que pasaba del oro al verde, casi a la vez. Porque las letras y los dibujos eran hermanos de padre y madre: el padre el lápiz afilado y la madre la imaginación.

⁹⁹⁹ En el caso de Martín Gaité, el primer “cuaderno de todo” se lo regala su hija de pequeña.

¹⁰⁰⁰ Martín Gaité, Carmen: *Caperucita en Manhattan*, Madrid, Ediciones Siruela, 1990, págs. 31-32.

Las primeras palabras que escribió Sara en aquel cuaderno de tapas duras que le había dado su padre fueron río, luna y libertad,¹⁰⁰¹ además de otras más raras que le salían por casualidad, a modo de trabalenguas, mezclando vocales y consonantes a la buena de Dios. Estas palabras que nacían sin quererlo ella misma, como flores silvestres que no hay que regar, eran las que más le gustaban, las que le daban más felicidad,¹⁰⁰² porque solo las entendía ella. Las repetía muchas veces, entre dientes, para ver cómo sonaban, y las llamaba “farfanías”. Casi siempre le hacían reír.¹⁰⁰³

En el mundo de los adultos, a excepción de la abuela y de miss Lunatic, el carácter fantasioso de Sara Allen y sus invenciones no encuentran comprensión.

—Pero ¿de qué te ríes? ¿Por qué mueves los labios? —le preguntaba su madre, mirándola con inquietud.

—Por nada. Hablo, bajito.

—¿Pero con quién?

—Conmigo; es un juego. Invento farfanías y las digo y me río, porque suenan muy gracioso.

—¿Que inventas qué?

—Farfanías.

—¿Y eso qué quiere decir?

—Nada. Casi nunca quieren decir nada. Pero algunas veces sí.

—Dios mío, esta niña está loca.

Sara fruncía el ceño.

—Pues otra vez no te cuento nada. ¿Ya está?¹⁰⁰⁴

La afición de Sara Allen por la invención, la fantasía, la imaginación y el disfrute de la soledad, que la convierten en un personaje raro en su entorno, incluso entre los niños, hace que su propia madre se inquiete y preocupe por esta rareza.¹⁰⁰⁵ Un hecho contado con sentido del humor, no exento de ironía.

¹⁰⁰¹ La libertad es el tema fundamental de esta novela; la niña la buscará en su aventura nocturna. Y la luna es otro tema frecuentemente relacionado con los personajes femeninos de la autora, que desde la ventana observan la luna y las estrellas.

¹⁰⁰² La felicidad o el carácter hedonista de la palabra y de la literatura es una de las ideas de la teoría literaria de Martín Gaité, expuesta en el epígrafe 2.1. sobre el concepto de la literatura.

¹⁰⁰³ Martín Gaité, Carmen: *Caperucita en Manhattan*, Madrid, Ediciones Siruela, 1990, pág. 32.

¹⁰⁰⁴ *Ibíd.*, pág. 33.

¹⁰⁰⁵ Estas palabras reflejan las ideas de la autora sobre las niñas soñadoras e imaginativas, además de aludir, en cierta manera, a la “chica rara” de la que Martín Gaité escribe en *Desde la ventana*.

La señora Allen, algunas noches, subía al piso diecisiete, apartamento F, para ver un rato a su vecina la señora Taylor y desahogarse con ella.

—Siempre parece que me está ocultando algún secreto, ya ves, con lo pequeña que es; o como pensando en otra cosa; ¿no te parece raro? Y luego tan arisca. Sale a mi madre.

La señora Taylor, que estaba suscrita a una revista de divulgación científica y era adicta a los programas de televisión¹⁰⁰⁶ donde se hablaba de los complejos de los niños, era quien había sugerido a la señora Allen que llevara a su hija a un psiquiatra. Según ella tenía complejo de superdotada.

—Pero tiene que verla uno que sea bueno —añadía, con gesto de enterada— porque si no, los niños se traumatizan.

—Fíjate, pero uno bueno será carísimo. Quick Plumber no da para tanto. Y luego que Samuel no querría.

Quick Plumber era el nombre del taller de fontanería que tenía montado el señor Allen con otro socio más joven. Y precisamente este socio era el marido de la señora Taylor. Se llamaba Philip, solía vestir de cuero negro, tenía una moto muy grande y formaba parte del grupo de amigos bromistas del señor Allen. A la señora Allen le parecía muy guapo.¹⁰⁰⁷

La personalidad de Sara tampoco halla comprensión en el único niño de su entorno, Rod, el hijo de los Taylor, que no es aficionado a la letra impresa. El carácter contrario de estos dos personajes infantiles refleja cómo el lenguaje conforma el pensamiento y la propia personalidad, como vehículo de la imaginación y la fantasía, y acicate de la creación literaria, una de las principales ideas de Martín Gaité sobre el “logos”.

Los Taylor tenían un niño muy gordo, un poco mayor que Sara y que en dos o tres ocasiones había bajado a jugar con ella. Pero casi no sabía jugar y siempre estaba diciendo que se aburría y sacándose de los bolsillos abultados de la chaqueta caramelos, pirulís y chicles, cuyas envolturas de papel arrugaba y tiraba desordenadamente por el suelo. Se llamaba Rod. Pero en el barrio le llamaban Chupa-chup.

Rod no tenía el menor complejo de superdotado.¹⁰⁰⁸ Le estorbaba todo lo que tuviera que ver con la letra impresa, y a Sara nunca se le ocurrió compartir con él el lenguaje de las farfanías, que ya al cabo de los cuatro primeros años de su vida contaba con

¹⁰⁰⁶ La autora critica el excesivo consumo televisivo en un personaje, que no es muy reflexivo.

¹⁰⁰⁷ Martín Gaité, Carmen: *Caperucita en Manhattan*, Madrid, Ediciones Siruela, 1990, págs. 33-34. La descripción de Philip es un buen ejemplo de la visualidad del estilo de la autora.

¹⁰⁰⁸ Estas palabras reflejan el sentido del humor de la escritora.

expresiones tan inolvidables como “amelva”, “tarindo”, “maldor” y “miranfú”. Eran de las que habían sobrevivido.¹⁰⁰⁹

Una de las farfanías inventadas por Sara Allen que sobrevive al paso del tiempo será clave en el desarrollo de la historia y en su aventura nocturna, cuando escapa a Manhattan y a Central Park, ya que ayudará al lector a comprender la importancia de los hechos acontecidos cuando la protagonista la pronuncia. Se trata de “miranfú”, que, según Sara, significa “va a pasar algo diferente” o “me voy a llevar una sorpresa”. La magia y la sorpresa están presentes en toda la novela, ambas inherentes a la invención literaria. Ante la incompreensión de su entorno y una vida que no le satisface, Sara busca consuelo, se refugia, en sus invenciones, en sus deseos de aventura y en las estrellas, a las que observa abriendo la ventana, elemento que le permite soñar y huir de la realidad mediante la fantasía.

Porque unas veces las farfanías se quedaban bailando por dentro de la cabeza, como un canturreo sin sentido. Y esas se evaporaban en seguida, como el humo de un cigarrillo. Pero otras permanecían tan grabadas en la memoria que no se podían borrar. Y llegaban a significar algo que se iba adivinando con el tiempo. Por ejemplo, “miranfú” quería decir “va a pasar algo diferente” o “me voy a llevar una sorpresa”.

La noche que Sara inventó esa farfanía tardó mucho en dormirse. Se levantó varias veces de puntillas para abrir la ventana y mirar las estrellas. Le parecían mundos chiquitos y maravillosos como el del Reino de los Libros, habitados por gente muy rara y muy sabia, que la conocía a ella y entendía el lenguaje de las farfanías. Duendecillos que la estaban viendo desde tan lejos, asomada a la ventana, y le mandaban destellos de fe y de aventura. “Miranfú –repetía Sara entre dientes, como si rezara–, Miranfú”. Y los ojos se le iban llenando de lágrimas.¹⁰¹⁰

Pocos días después de inventar “miranfú”, a la edad de cuatro años, Sara descubre, escuchando la conversación de su madre, que el señor Aurelio, que vivía con su abuela Gloria Star, ha traspasado su librería y ha regresado a

¹⁰⁰⁹ Martín Gaité, Carmen: *Caperucita en Manhattan*, Madrid, Ediciones Siruela, 1990, pág. 34.

¹⁰¹⁰ *Ibidem*, págs. 34-35.

Italia. En este primer desengaño de la niña respecto a la vida, ella enferma y, febril,¹⁰¹¹ pronuncia esa palabra.

Pocos días después se enteró de repente, por una conversación telefónica de su madre con la señora Taylor, de que Aurelio Roncali había traspasado su tienda de libros, se había ido a Italia y ya no vivía con la abuela. La señora Allen hablaba con voz doliente y confidencial. De pronto vio a su hija, que llevaba un rato largo parada en la puerta de la cocina, y se indignó:

—¿Qué haces ahí, enterándote de lo que no te importa? ¡Vete a tu cuarto! —chilló enfadadísima.

Pero Sara estaba pálida como el papel, tenía los ojos perdidos en el vacío y no se movía. Su madre vio que se agarraba al quicio de la puerta y que cerraba los ojos como si fuera a marearse. Y se asustó un poco.

—Te llamo dentro de un momento, Lynda —dijo—. No, no es nada, no te preocupes.

Y colgó.

Cuando llegó al lado de su hija y quiso abrazarla, ella la rechazó.

—¿Pero qué te pasa, por favor, Sara? Estás temblando.

La niña, efectivamente, temblaba como una hoja. La señora Allen le acercó un taburete para que se sentara. Entonces se tapó la cara con las manos y estalló en un llanto sin consuelo.

—Di algo, dime algo —suplicaba la señora Allen—. ¿Estás mala? ¿Qué te duele?

—Miranfú, miranfú... —balbuceaba la niña entre hipos—, pobre miranfú...

Estuvo varios días con fiebre muy alta y en sus delirios llamaba a Aurelio Roncali, decía que quería entrar en el reino de los Libros, que él era su amigo, que tenía que volver.

Pero Aurelio Roncali nunca volvió. Ni volvió tampoco a ser mencionado delante de ella. Sara comprendió que tenía que guardar silencio. Aquellas fiebres le habían otorgado el don del silencio. Se volvió obediente y resignada. Había entendido que los sueños solo se pueden cultivar a oscuras y en secreto. Y esperaba. Llegaría un día —estaba segura— en que podría gritar triunfalmente: “¡Miranfú”. Mientras tanto, sobreviviría en su isla. Como Robinson. Y como la estatua de la Libertad.¹⁰¹²

¹⁰¹¹ Carmen Martín Gaité vivió un episodio de fiebre en su juventud, aunque por otros motivos, ajenos al desengaño que sufre Sara. Es un ejemplo del proceso de transformación al que el escritor somete sus vivencias y otros elementos para convertirlos en material narrativo en sus obras de ficción.

¹⁰¹² Martín Gaité, Carmen: *Caperucita en Manhattan*, Madrid, Ediciones Siruela, 1990, págs. 35-36. Esta cita refleja el influjo de la literatura en la vida de Sara, desde niña. Elisabetta Sarmati destaca que en la novela “a menudo Sara nota la analogía entre su personal odisea y los viajes iniciáticos de tanta literatura juvenil, con alusiones intertextuales a Defoe, Stevenson y Verne”, como este fragmento de la novela. Para Sarmati, “el viaje de Sara Allen por las calles de Manhattan se revela, como en el clásico cuento de Perrault, un camino iniciático hacia la vida adulta. El escenario de la ciudad americana se transforma paulatinamente en una realidad onírica, donde Brooklyn, Central Park y la Estatua de la Libertad se convierten en imágenes simbólicas de un camino de liberación”. (“Visiones de Nueva York en *Caperucita en Manhattan* de Carmen Martín Gaité”, en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad

Baltasar, el niño protagonista de la novela inacabada *Los parentescos*, comienza a hablar a los cuatro años de edad, justo después de ir a una función de títeres y de descubrir la magia del teatro. Cuando después del espectáculo, le permiten visitar el teatro, Baltasar pronuncia sus primeras palabras, que dirige a uno de los ayudantes, en su camerino. Es significativo que sea la ficción literaria y su carácter mágico la que le induzca a hablar, le dé palabra.

Se acababa de subir la cremallera y estaba de espaldas a mí, con el torso desnudo. Agarró la camisa. Tenía el pelo mojado. Y yo le dije:

—Lola está en el cine.

Lo dije tal cual. Cuando Romeo se volvió y me preguntó: “¿Sabes en qué cine?”, me di cuenta de que no había hablado para dentro de mí. No sabía en qué cine. Me encogí de hombros. Pero acababa de estallar la primavera de la fonética. Habían salido por su sitio cabal ocho vocales y ocho consonantes. Como si nada. No era ningún milagro. Ni un sueño de esos que no te enteras.

Salí corriendo, tan alegre que pegaba saltos. “Lola está en el cine”, repetía como si chupara un caramelo. “Lola está en el cine”.¹⁰¹³

Desde sus primeras palabras, Baltasar está fascinado por el lenguaje, por su sonido, es decir, por la fonética. Así lo cuenta él mismo cuando ya han transcurrido el tiempo. Una fascinación que también siente Martín Gaité y que refleja en su teoría literaria, en su idea de la necesidad de cuidar la lengua, así como en toda su producción con un lenguaje preciso y muy rico.

Entre el montón de cosas que pasan en la naturaleza, y cómo los hombres mandan en ellas y explican sus cambios, a mí nada me flipa tanto como la fonética. También me interesan las guerras, bueno, y la invención de la imprenta, y del cine y del fax, y antes de la rueda y las tijeras, que son cosas de las que ya nadie se acuerda, y el curso de los ríos cuando se salen de madre y allá van rodando pueblos enteros, y el culto a los muertos y la vida de los salvajes, pero fliparme de verdad, de eso que te quedas con los ojos a cuadros, la fonética. Todo acaba, si lo piensas, llevando al mismo empuje: a que la gente arrancó a hablar para entenderse.¹⁰¹⁴ ¿Y cómo les saldría tan fácil al principio?

Complutense de Madrid, Carmen Martín Gaité. *Nuevas perspectivas*, núm. 52, enero-junio 2014, págs. 57 y 63).

¹⁰¹³ Martín Gaité, Carmen: *Los parentescos*, Barcelona, Anagrama, 2003, pág. 78. En esta cita está presente también el cine, como en otras obras literarias de la autora.

¹⁰¹⁴ Estas palabras reflejan la idea de que la palabra, el *logos*, conforma el pensamiento.

Ahora que me ha dado mucho por estudiar todo eso, entiendo que yo tardara en decidirme a hablar, ya ves, como que se preocuparon en casa y pensaban llevarme a un especialista, pero Fuencisla dijo que yo lo entendía todo y que oía bien: “Se hará un lío de tanto pensar, déjenlo ustedes, en la garganta no tiene nada raro, su campanilla coloradita, que se la he visto con una cuchara cuando le dieron anginas, su lengua sana, y dice que sí y dice que no, sordomudo no es, pues vale”.

Hasta que Lola intervino un día y salió a decir la última palabra, se acabó el pleito definitivamente, ¡zas! Fue un alivio y también una sorpresa.

—No te preocupes más, madre, que Baltasar habla —le dijo a mamá.

—¿Quieres decir que hablará? —preguntó ella—. ¿O qué quieres decir? (...)

—Quiero decir lo que he dicho. Que habla.

—¿Y eso cómo puede ser? ¿Cuándo habla? ¿Lo has oído tú?

—Sí, lo he oído yo. Habla por las noches, en la cama.¹⁰¹⁵

De niña, Sofía Montalvo, de *Nubosidad variable*, también disfrutaba jugando con las palabras e inventándolas. De hecho, crea la palabra “filólogo” antes, incluso, de conocerla.

A ella le gustaba inventar palabras y desmontar las que oía por primera vez, hacer combinaciones con las piezas resultantes, separar y poner juntas las que se repetían. Las palabras un poco largas eran como vestidos en corpiño, chaleco y falda, y se le podía poner el chaleco de una a la falda de otra con el mismo corpiño, o al revés, que fuera la falda lo que cambiase. Alternando la “f” y la “g”, por ejemplo, salían diferentes modalidades de paz, de muerte, de santidad y de testimonios: pacificar y apaciguar, mortificar y amortiguar, santificar y santiguar, testificar y atestiguar; era un juego bastante divertido para hacerlo con diccionario. Algunos corpiños como “filo”, que quería decir amistad y “logos”, que quería decir palabra abrigaban mucho y permitían variaciones muy interesantes. Ella un día los puso juntos y resultó un personaje francamente seductor: el filólogo o amigo de las palabras. Lo dibujó en un cuaderno tal como se lo imaginaba, con gafas color malva, un sombrero puntiagudo y en la mano un cazamariposas por donde entraban frases en espiral a las que pintó alas. Luego vino a saber que la palabra “filólogo” ya existía, que no la había inventado ella.

—Pero da igual, lo que ha hecho usted es entenderla y aplicársela —le dijo don Pedro Larroque, el profesor de literatura—. No deje nunca el cazamariposas. Es uno de los entretenimientos más sanos: atrapar palabras y jugar con ellas.¹⁰¹⁶

¹⁰¹⁵ Martín Gaité, Carmen: *Los parentescos*, Barcelona, Anagrama, 2003, págs. 52-53.

¹⁰¹⁶ Martín Gaité, Carmen: *Nubosidad variable*, Barcelona, Anagrama, 1996, pág. 114. En esta cita se halla la palabra “logos”, muy importante en la teoría literaria de la autora. Destaca el hecho de que, como

En las obras literarias de Martín Gaité no solo los niños disfrutaban con el uso de la lengua, sino que también lo hacen los adultos. Por ejemplo, es el caso de Águeda Soler, protagonista de *Lo raro es vivir*, que conoce su lengua, traduce y se divierte con la invención de metáforas desde niña¹⁰¹⁷ y con el descubrimiento de nuevas palabras, como “taranná”, que en catalán quiere decir “carácter, modo de ser”. De hecho, este descubrimiento la consuela de sus preocupaciones y le hace compañía, “como un amigo nuevo topado por azar”.¹⁰¹⁸ Como Águeda, otros personajes adultos disfrutaban con la palabra y el diálogo, y demuestran tener conocimientos de la lengua, incluso, etimológicos, como Germán, el personaje de *Retahílas* y como la propia autora.

¡Qué pena que no se animara Pablo a venir!, y fíjate, estuvo a punto, claro que ya la conversación no habría sido esta misma que tenemos, ni mejor ni peor, habría sido simplemente otra, pero pienso que le hubiera gustado enterarse de que entusiasmo quiere decir endiosamiento, siempre anda a vueltas con las etimologías, a lo mejor lo sabe, aunque no lo creo, me lo habría dicho. Pues que no salió a relucir veces anoche la palabra entusiasmo en lo que estuvimos hablando, endiosamiento, claro.¹⁰¹⁹

4.5.3. El descrédito y el descuido de la palabra en la sociedad actual

La importancia de la palabra está presente en todas sus obras de ficción, por su carácter de dadora de vida y por los constantes y cuidados diálogos entre los personajes. En este sentido, una de las novelas más representativas de la relevancia de la palabra es *Retahílas*, título que ya evoca este hecho. Así lo ha asegurado también la autora; en una entrevista realizada en 1974, el año de publicación de la novela, afirmó que “es un canto a la palabra”.¹⁰²⁰ De

otros personajes infantiles, Sofía utiliza el dibujo en relación con la letra impresa, como Sara Allen o Cecilia.

¹⁰¹⁷ En un momento de la obra Águeda piensa: “No sabía lo que era una metáfora, pero inventaba muchas, como todos los niños un poco listos”. (Martín Gaité, Carmen: *Lo raro es vivir*, Barcelona, Anagrama, 1996, pág. 31). En esta cita se refleja la idea de la autora sobre las niñas imaginativas.

¹⁰¹⁸ Martín Gaité, Carmen: *Lo raro es vivir*, Barcelona, Anagrama, 1996, pág. 128.

¹⁰¹⁹ Martín Gaité, Carmen: *Traer a cuento*, edición de Julián Moreiro y coordinación de Amparo Medina-Bocos y Esperanza Ortega, León, Edilesa (Junta de Castilla y León), Colección Vuelapluma, 2002, pág. 61. En esta cita alude también a las circunstancias de la conversación que la hacen irreplicable y única.

¹⁰²⁰ Villán, Javier: “Carmen Martín Gaité: habitando el tiempo”, en *La Estafeta Literaria*, núm. 549, 1 de octubre de 1974, pág. 21. (Citado por Glenn, Kathleen M.: “Hilos, ataduras y ruinas en la novelística de Carmen Martín Gaité”, en Pérez, Janet W. (ed.): *Novelistas femeninas de la postguerra española*, Madrid, Ediciones José Porrúa Turanzas, S.A., 1983, pág. 41). En este sentido, cabe destacar que *Retahílas* es una “narración de una historia y crítica de la narración”, un “canto a la palabra”. (Buchanan, Luanne: “La

hecho, el nombre de una de las protagonistas, de las “retahílas”, es Eulalia, que, como explica su sobrino Germán en la novela, le quiso poner su padre, puesto que en griego significa “bienhablar”, “es más que hablar bien, es que lo encandilas a uno, te miro mientras hablas y te veo una cara increíble, de joven, de niña, de bruja, cambias a rachas, a la luz de las palabras, que vas echando al fuego. Además es un fuego que lo propagas, te lo he dicho antes y es la pura verdad, porque yo en mi vida he hablado como esta noche ni he sido capaz de contar así las cosas, necesitaba tu hoguera para encender la mía”.¹⁰²¹

Precisamente, en un fragmento de *Retahílas*, Germán reflexiona sobre la importancia de la palabra y la necesidad de cuidarla, ya que es esencial en el arte de la conversación, al mismo tiempo que critica el descrédito y el descuido de la palabra en la sociedad actual.

Y cuidado que anoche me parecían parlamentos de Shakespeare los que tuve con Pablo allí en la playa, pero qué va, ni color con lo de esta noche. Y es ahora a la gente de mi edad nos da pudor hablar bien, te cohíben los demás porque es moda explicarse entrecortado y confuso, lo otro se ve antiguo; Pablo lo comenta conmigo a veces, al fin y al cabo somos de esta generación, hemos aprendido a hablar en ella y se nos pegan las inercias de los demás, porque en el fondo es cosa de pereza, resulta más fácil manejar cuatro comodines que valen para todo de puro generales que busca en el desván de las palabras viejas a ver si alguna cuadraría mejor para aquel caso; pero por lo menos Pablo cae en la cuenta y le da rabia como a mí, lo malo es que a mucha gente le encanta, presumen de hablar de cualquier manera, con monosílabos, con mugidos, ¡qué más da!, llegan a decir que las palabras no sirven para nada, que se entiende uno mejor con los demás por medio de la música o del sexo, montan toda una teoría acerca de la necesidad de destruir el lenguaje. Pero como yo le dije este invierno

novela como canto a la palabra. *Retahílas*, en *Ínsula*, núm. 396-397, noviembre-diciembre de 1997, pág. 13). Citado por Fiordaliso, Giovanna: “El libro de la fiebre y los Cuadernos de todo de Carmen Martín Gaité: escritura, literatura, vida”, en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, *Carmen Martín Gaité. Nuevas perspectivas*, núm. 52, enero-junio 2014, pág. 18. Para Iñaki Torre Fica, *Nubosidad variable*, “por los efectos tan benéficos que la escritura produce sobre sus protagonistas, puede leerse como un nuevo canto a la palabra viva, como lo fue en su momento *Retahílas*” y destaca que en ambas la palabra hablada aventaja a la escrita en espontaneidad, al igual que en *El cuento de nunca acabar* y *La búsqueda de interlocutor*, condición indispensable para el “diálogo sin fin” al que alude Manuel Durán. (Torre Fica, Iñaki: “Las nubes que invitan al viaje anterior”, en Redondo Goicoechea, Alicia (ed.): *Carmen Martín Gaité*, Madrid, Ediciones del Orto, 2004, pág. 180). Manuel Durán: “Carmen Martín Gaité, *Retahílas*, *El cuarto de atrás*, y el diálogo sin fin”, en *Revista Iberoamericana*, vol. XLVII, núm. 116-117, julio-diciembre de 1981, págs. 233-240.

¹⁰²¹ Martín Gaité, Carmen: *Traer a cuento*, edición de Julián Moreiro y coordinación de Amparo Medina-Bocos y Esperanza Ortega, León, Edilesa (Junta de Castilla y León), Colección Vuelapluma, 2002, pág. 66.

a uno de esos teóricos que llevaba un rato largo en una casa donde estábamos, negándole a la palabra el pan y la sal como vehículo de comunicación, al principio me había molestado en rebatírselo, pero luego ya, cuando vi que se enardecía y estaba echando un verdadero discurso, le dejé enrollarse con santa paciencia.¹⁰²²

Son numerosos los pasajes de la novela *Retahílas* en los que se reivindica la palabra, precisamente en las “retahílas” de los protagonistas. En la cita anterior, por ejemplo, Germán alude a la precisión de la lengua, uno de los aspectos sobre la necesidad de cuidar y respetar el uso de la palabra, como vehículo de comunicación y como conformadora del pensamiento. En definitiva, la palabra es dadora de vida, además de resultar terapéutica, al igual que la literatura, como asegura Eulalia.

Vivir es disponer de la palabra, recuperarla, cuando se detiene su curso se interrumpe la vida y se instala la muerte; y claro, que más de media vida se la pasa uno muerto por volver la espalda a la palabra, pero por lo menos, ya es bastante saberlo, no te creas que es poco. Yo, en mis ratos de muerte, que son muchos, de obsesión, de ceguera, cuando soy una pescadilla mordeándose la propia cola, recurro a este último consuelo de pensar que lo es, que desde el pozo de oscuridad en que he caído tengo un punto de referencia por haber conocido lo claro y saber cómo es, me acuerdo de que existe la palabra, me digo: “la solución está en ella”.¹⁰²³

4.5.4. La riqueza del lenguaje. La necesidad de cuidarlo

4.5.5. El lenguaje literario. Su importancia y contribución en la obra

El lenguaje literario de las obras de ficción de Martín Gaité es reflejo de las ideas de la autora sobre su importancia y contribución en la obra, y acerca de la necesidad de cuidarlo y cultivarlo. Es una lengua rica, exquisita, precisa, culta. La escritora utiliza con precisión la lengua tanto en sus obras ensayísticas, como en las literarias, lo que refleja el dominio de su idioma. Estos son algunos ejemplos, procedentes de la novela *Caperucita en Manhattan*:

¹⁰²² *Ibidem*, págs. 67-68.

¹⁰²³ Martín Gaité, Carmen: *Retahílas*, Barcelona, Ediciones Destino, 1989, pág. 187.

“A la luz de las farolas, el aire se racheaba de minúsculos copos de nieve”.¹⁰²⁴

“Le contestaba alguno sentenciosamente”.¹⁰²⁵

“Se llamaba Morningside, como el barrio, y había que bajar a él por unas escaleras de piedra, porque estaba en una hondonada”.¹⁰²⁶

“Pero ella sabía dónde guardaba la llave la abuela: dentro de un florero de china que representaba una cesta, a cuyo pie dos pajaritos se disputaban a picotazos la posesión de un gusano, tirando cada uno por un lado”.¹⁰²⁷

“El señor Allen las animaba risueño a que se unieran al coro, haciendo gestos ampulosos con las manos, como si fuera un director de orquesta”.¹⁰²⁸

“Cerró los ojos para no sentir vértigo, para ignorar la luz de las frutas gigantes que coronaban allí tan cerca, a sus espaldas, el friso de su propio anuncio luminoso, uno más entre todos los que festoneaban el bosque con sus resplandores”.¹⁰²⁹

“Miss Lunatic llevaba mediado su segundo cóctel de champán”.¹⁰³⁰

“Norman, avergonzado y obsequioso”.¹⁰³¹

“Aseguró desdeñosa miss Lunatic”.¹⁰³²

“Y de pronto, se sintió perdido como una gota de agua en el mar proceloso de Manhattan”.¹⁰³³

La escritora demuestra también en sus obras literarias su dominio de la lengua. En general, suele utilizar la lengua culta en su producción de ficción y en la ensayística, pero a veces la combina con la lengua coloquial, incluso la vulgar, para caracterizar a algunos personajes. Por ejemplo, en la novela *Caperucita en Manhattan* utiliza de forma simultánea estos registros con maestría, lo cual es clave durante la trama y una pista para que el lector llegue a la conclusión, en el momento previsto por Martín Gaité, de la auténtica personalidad de miss Lunatic y de su doble condición.

Este personaje de día es la estatua de la Libertad y, como tal, está inspirada en madame Bartholdi, madre del escultor del monumento –de ahí, su profuso conocimiento, el uso de la lengua culta y los modales refinados de una

¹⁰²⁴ Martín Gaité, Carmen: *Caperucita en Manhattan*, Madrid, Ediciones Siruela, 1990, pág. 124.

¹⁰²⁵ *Ibidem*, pág. 50.

¹⁰²⁶ *Ibidem*, pág. 56.

¹⁰²⁷ *Ibidem*, pág. 63.

¹⁰²⁸ *Ibidem*, pág. 75.

¹⁰²⁹ *Ibidem*, pág. 113.

¹⁰³⁰ *Ibidem*, pág. 136.

¹⁰³¹ *Ibidem*, pág. 142.

¹⁰³² *Ibidem*, pág. 142.

¹⁰³³ *Ibidem*, pág. 183.

dama— y de noche es una anciana vestida como una mendiga —por ese motivo, en ocasiones, pronuncie algún vulgarismo (“talmente de merengue”,¹⁰³⁴ en lugar de “totalmente de merengue”) y utilice el registro coloquial o coloquialismos—. Por cierto que esta palabra no solo la usa ella, sino también cuando se muestran algunas escenas, lo que hace pensar que, en esas ocasiones, el punto de vista o la mirada es la de miss Lunatic. Otras veces en la novela da la impresión de que el narrador ve a través del punto de vista o de la mirada de Sara Allen, la niña; el lector puede saberlo, sobre todo, porque la niña hace un comentario y después el narrador lo repite: “Al señor Clinton le sobrevino un auténtico ataque de nervios. Parecía más que nunca un muñeco mecánico con los tornillos flojos. Pataleaba, se mesaba la ensortijada pelambrera gris, se tapaba con las manos el rostro desencajado”.¹⁰³⁵

Respecto la otra obra ambientada en Nueva York, la autora recrea el habla local. “El aire cosmopolita, y más concretamente neoyorkino, que Martín Gaité ha querido dar a la historia, cuando esta centra su focalización en Amparo y su familia americana, se refuerza con dos recursos miméticos: el de la reproducción del habla de los hispanos en New York, que se despliega exclusivamente en el pórtico (pp. 11-35), y el del espolvoreo de medio centenar de términos o frases del inglés americano a lo largo de toda la novela”.¹⁰³⁶

En sus obras de ficción Martín Gaité suele utilizar la palabra, la lengua y sus distintos registros para caracterizar a los personajes, lo que sirve al lector para distinguirlos y conocerlos. La maestría en el uso de la lengua y de sus registros, sobre todo, la utilización de la lengua coloquial ha sido también destacada por Manuel Seco, quien, en alusión a la novela *Entre visillos*, considera que la autora refleja de manera convincente la lengua hablada tanto por las capas sociales elevadas y educadas, como por las clases menos cultivadas; de hecho, resulta creíble porque la autora logra crear una “masa viva”, que refleja la fidelidad en el registro coloquial de la lengua por parte de

¹⁰³⁴ *Ibíd.*, pág. 102.

¹⁰³⁵ *Ibíd.*, pág. 144.

¹⁰³⁶ Soldevila Durante, Ignacio: “*Irse de casa*, o el haz y el envés de una aventurada emigración americana”, en Redondo Goicoechea, Alicia (ed.): *Carmen Martín Gaité*, Madrid, Ediciones del Orto, 2004, pág. 203. Sin embargo, señala que algunos de los términos en inglés están fuera de lugar o equivocados.

los distintos personajes.¹⁰³⁷ Por su parte, Biruté Cipliauskaité considera “asombrosa la capacidad de la autora de sustituir una ‘jerga del año’ por otra, estar siempre al tanto de los cambios, del léxico al uso. Admirable su deseo de entender a estos jóvenes, no rechazarlos”.¹⁰³⁸

Otro rasgo distintivo de sus obras es su oralidad o tono conversacional,¹⁰³⁹ que utiliza con maestría en las obras ensayísticas y literarias; en este caso, sobre todo, en los diálogos de los personajes y en sus monólogos interiores, lo que les confiere autenticidad y credibilidad. Así, en la novela *Caperucita en Manhattan* el lector conoce los pensamientos de Peter, el chófer de Edgar Woolf: “Lo malo es que el verdadero dueño de la *limusine* nunca alababa sus proezas; es más parecía que ni se daba cuenta de lo que le costaba realizarlas. Porque mira que era difícil parar donde él le mandaba, a veces en seco, y estarle esperando a la puerta de donde se metiera sin tener ni idea de si iba a tardar mucho o poco; ¡y que una *limusine* no es una bici, caramba!”¹⁰⁴⁰

Además, como se ha explicado en la primera parte de esta investigación, dedicada a la exposición de su teoría literaria, Martín Gaité tiene un vocabulario propio,¹⁰⁴¹ que está presente en sus obras ensayísticas y literarias. Por ejemplo, la metáfora que hace alusión a la costura, con palabras como hilar o

¹⁰³⁷ Seco, Manuel: “La lengua coloquial: *Entre visillos*, de Carmen Martín Gaité”, en VV.AA.: *El comentario de textos*, Madrid, Castalia, 1973, vol. I, págs. 361-379. Una opinión contraria mantiene Juan Carlos Curutchet, quien ha considerado artificial el uso que hace Martín Gaité de la lengua en la novela *Entre visillos*. (“Entre el realismo crítico y el realismo histórico” (*Entre visillos*), en *Introducción a la novela española de postguerra*, Montevideo, Alfa, 1966, págs. 119-132). Citados ambos por Carlos Uxó González, “Revisión crítica de los estudios sobre la obra de Carmen Martín Gaité”, en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, núm. 8, 1998.

¹⁰³⁸ Cipliauskaité, Biruté: *Carmen Martín Gaité (1925-2000)*, Madrid, Ediciones del Orto, 2000, pág. 71.

¹⁰³⁹ En este sentido, Maria Sergia Guiral Steen destaca “la prosa directa, conversacional, fluida”, que “es mimesis del habla”, en la novela *El cuarto de atrás*. “El saber decir y su talante como escritora, son las directrices de su labor, acompañadas por un estilo casual, confidencial, que envuelve al lector”. (“El tejeteje de Carmen Martín Gaité en *El cuarto de atrás*”, en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, núm. 29, 2005).

¹⁰⁴⁰ Martín Gaité, Carmen: *Caperucita en Manhattan*, Madrid, Ediciones Siruela, 1990, págs. 179-180.

¹⁰⁴¹ Respecto al léxico de sus obras, en la antología *Traer a cuento* se asegura que la selección del léxico refleja “ese modo de decir femenino”: “No podemos detenernos aquí en un análisis detallado, pero sí señalaremos que, a todo lo largo de su obra, nos encontramos de vez en cuando con términos rescatados amorosamente del español más castizo y que parecen evocar una tarde en el cuarto de estar o una mañana atisbando subidas y bajadas en una escalera de vecindad: *rebullir, gurrullo, pegamín, retahíla, monserga, espurrear, intríngulis, trajinar, meollo, camilla, atiborrar...*” (Martín Gaité, Carmen: “Introducción”, en *Traer a cuento*, edición de Julián Moreiro y coordinación de Amparo Medina-Bocos y Esperanza Ortega, León, Edilesa (Junta de Castilla y León), Colección Vuelapluma, 2002, pág. 21).

tejer. Así, la protagonista de *Caperucita en Manhattan*, Sara Allen, dice que, como le ocurre a Alicia en el País de las Maravillas en un momento del cuento, en el que asegura que no puede seguir el hilo, ella misma confiesa a miss Lunatic que ha perdido el hilo.¹⁰⁴² Se refiere al contenido de la conversación que ambas están manteniendo. El uso de estas palabras está muy presente en las obras literarias de Martín Gaité y es una de sus señas de identidad, así como la utilización de otras expresiones habituales en su forma de expresarse.

4.6. La crítica literaria. *Texto sobre texto*

Respecto a las ideas de Martín Gaité sobre la crítica literaria, expuestas en la primera parte de esta investigación dedicada a su teoría literaria o poética,¹⁰⁴³ cabe destacar en sus obras literarias la presencia de la televisión en la vida de los personajes, e incluso, comentarios no exentos de crítica sobre este medio de comunicación, tal como se ha ido resaltando en algunas de las citas incluidas en esta segunda parte sobre la práctica ficcional.

Para la autora, la televisión es contraria a la literatura y la narración, en el sentido de que no implica ni respeta la participación del espectador. “Lo que no perdona a la televisión es el poco respeto que muestra hacia el espectador, ese receptor activo clave en todo acto comunicativo: el interlocutor (...) Según Martín Gaité, la televisión desprecia esta figura clave que promueve la narración, que es indispensable para crear un relato y para que este se desarrolle de una forma y no de ninguna otra. El consumo de televisión requiere muy poca participación, y por lo tanto, es poco el placer con el que puede recompensar. La televisión anula la implicación del telespectador, al contrario que la literatura”.¹⁰⁴⁴

¹⁰⁴² Martín Gaité, Carmen: *Caperucita en Manhattan*, Madrid, Ediciones Siruela, 1990, págs. 152-153.

¹⁰⁴³ En concreto, se encuentran en el epígrafe 2.6. La crítica literaria. *Texto sobre texto*.

¹⁰⁴⁴ Mateu Mur, Anna: “El cine y la televisión en los artículos de prensa de Carmen Martín Gaité”, en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, *Carmen Martín Gaité. Nuevas perspectivas*, núm. 52, enero-junio 2014, págs. 141-142.

Además, para Martín Gaité, la televisión es una influencia perjudicial, en especial, para los niños, ya que dificulta el desarrollo del pensamiento, del sentido crítico y de la imaginación. La autora también censura la uniformidad que imprime este medio de comunicación, al que responsabiliza del fin de la conversación en los hogares, y del que destaca el aburrimiento que genera.

Así, en la novela *Caperucita en Manhattan*, hay varias referencias a la televisión. Los personajes que suelen ver este medio de comunicación son, precisamente, aquellos que no tienen tendencia a la fantasía, el sueño, la literatura y la lectura. Así, la señora Taylor, vecina de la niña protagonista, es “adicta a los programas de televisión, donde se hablaba de los complejos de los niños, era quien había sugerido a la señora Allen que llevara a su hija a un psiquiatra. Según ella tenía complejo de superdotada”.¹⁰⁴⁵ La señora Taylor hace esta recomendación a la madre de Sara ante la preocupación de esta por su personalidad imaginativa. Este hecho puede hacer pensar en la falta de sentido crítico ante lo visto en televisión y también la crítica al consumo excesivo de este medio de comunicación.

En casa de los padres de la niña también es frecuente ver la televisión; por ejemplo, el padre la ve por las noches o lee el periódico mientras su esposa elabora la tarta de fresa cada viernes, para llevársela al día siguiente a la abuela.¹⁰⁴⁶ La madre se oía todos los partes meteorológicos de la televisión y después los comentaba con los ancianitos de su hospital, y no le gustaba que Sara viera ciertas historias en la televisión.¹⁰⁴⁷ Además, cuando Sara, de pequeña, comienza a aprender las letras, pone a la televisión como ejemplo de palabra que comienza por la te,¹⁰⁴⁸ lo que refleja la presencia de este medio de comunicación en su hogar.

Ya al inicio de la novela, el narrador comenta que por las noches los niños, que son los que más disfrutarían con una aventura nocturna por la

¹⁰⁴⁵ Martín Gaité, Carmen: *Caperucita en Manhattan*, Madrid, Ediciones Siruela, 1990, págs. 33-34.

¹⁰⁴⁶ *Ibidem*, pág. 43.

¹⁰⁴⁷ *Ibidem*, págs. 49-50.

¹⁰⁴⁸ *Ibidem*, págs. 31-32.

ciudad, “siempre están metidos en sus casas viendo la televisión, donde aparecen muchas historias que les avisan de lo peligroso que es salir de noche. Cambian de canal con el mando a distancia y no ven más que gente corriendo que se escapa de algo. Les entra sueño y bostezan”.¹⁰⁴⁹ Estas últimas palabras pueden aludir al aburrimiento que genera la contemplación de la televisión, además de ser contraria a la imaginación y la aventura, esencia de la literatura y la narración.

Otras veces, en sus obras literarias, simplemente se constata la presencia de la televisión en la vida cotidiana de los personajes. La autora, por ejemplo, ha explicado las sensaciones que le produjo contemplar, a través de la televisión, la ceremonia fúnebre por el fallecimiento de Franco, como el fin de una época histórica. Este momento está reflejado en la novela *El cuarto de atrás*, cuya protagonista lo rememora.¹⁰⁵⁰

4.7. La traducción. La recreación del texto

En la narrativa de Martín Gaité también se encuentran alusiones a la traducción, labor conocida por la autora por su práctica profesional. Por ejemplo, Águeda Soler, protagonista de la novela *Lo raro es vivir*, que está estudiando la vida de un personaje del siglo XVIII, Luis Vidal y Villalba, compra un diccionario de catalán para traducir un artículo que contiene datos interesantes para su investigación y saborea el gusto por las palabras, que se funden en sus pensamientos y su vida.

Cuando salí de Espasa Calpe con mi reciente diccionario de catalán dentro de una bolsita transparente, todo mi ser era un globo escapado de las manos de un niño. Solo sabía que no tenía ganas de volver a casa y que huía a la deriva de cualquier propósito, incluido el de encontrar un sitio donde sentarme a comer y tal vez iniciar aquella traducción poco antes tan urgente. Conozco bien esa prisa abrasadora por poner el primer ladrillo en la base de edificios que luego muchas veces se quedan por

¹⁰⁴⁹ *Ibidem*, pág. 14.

¹⁰⁵⁰ Martín Gaité, Carmen: “Historia e historias”, en *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 370.

levantar; o sea que no ocurría nada alarmante. Llevaba mi ladrillo encerrado en su envase, era pequeño, de color rojo, y me encontraba bien, la ciudad no me dolía ni se me clavaba.¹⁰⁵¹

Como el escritor, el traductor vive con pasión su labor, no exenta de dificultades. Así se refleja en la cita anterior, en concreto, en la metáfora del edificio a la que alude Águeda. Este personaje representa algunos de los aspectos que la autora considera requisitos imprescindibles para el trabajo del traductor, como el dominio del idioma. No en vano, Águeda es una apasionada del lenguaje literario, como demuestra en su pasión por las metáforas; además, es una aficionada no solo al conocimiento de su lengua, sino también al idioma del que tiene que traducir textos, en este caso, el catalán.

Caminaba perdida entre la gente, a paso perezoso, concentrada con insistencia obsesiva en la palabra “*taranná*” igual que cuando se repite el estribillo de una canción pegadiza que desplaza y anula cualquier otro pensamiento. Antes de comprar el diccionario lo había abierto por la te, y me había enterado de que *taranná* quiere decir carácter, modo de ser. O sea que Vidal y Villalba era extravagante por *taranná*; me gustaba haber aprendido esa palabra nueva que invadía mis ramificaciones cerebrales exterminando cualquier germen maligno de preocupación, *taranná*, me hacía gracia y compañía como un amigo nuevo topado por azar, intrascendente; yo de mi propio *taranná* sé poco, bueno, pero no importa, vamos Gran Vía adelante, espera, semáforo rojo, *taranná*, *taranná*, *taranná*. A ratos me sonaba un poco a *tarambana*, el *taranná* de don Luis, otras a nada, simplemente a redoble de tambor, y yo desfilaba a sus acordes, balanceando la bolsita con el libro de cuyas páginas surgía aquel vocablo amigo que había originado mi placentero deambular. Y así hasta llegar a la esquina del metro de Santo Domingo.¹⁰⁵²

Águeda, como Martín Gaité, disfruta con el descubrimiento de nuevas palabras (*tarannà*) y también conoce otros idiomas, lo que le permite dedicarse a la traducción. Además, la palabra y esta labor creadora le consuelan de sus preocupaciones y le hacen compañía, como si se tratara de un amigo.

Uno de los pocos empeños tenaces de papá con respecto a mi educación fue que aprendiera desde pequeña aquel idioma que él no conocía y que me estuvo enseñando

¹⁰⁵¹ Martín Gaité, Carmen: *Lo raro es vivir*, Barcelona, Anagrama, 1996, pág. 127.

¹⁰⁵² *Ibidem*, págs. 127-128.

durante años una señora amiga suya, recién llegada de Moscú, donde se había exiliado con otros niños de la guerra. Se llamaba Mila y vivía por Antón Martín en un piso miserable, no muy lejos, por cierto de la buhardilla empapelada de azul que más tarde alquilé yo y en la que estuve viviendo hasta que conocía a Tomás. Era paciente, melancólica, amable y desde luego muy buena profesora. Pero a mí me daba mucha pereza tener que subir tres veces por semana cinco pisos de escalera empinada para meterme en aquel cuarto mal ventilado y lleno de retratos y flores de papel que daba a un patio oscuro. Y luego que el ruso es muy difícil, para qué nos vamos a engañar. A lo largo de aquellas mañanas tediosas entendí por primera vez lo que significa heredar algo. Mi padre me transfería su deseo insatisfecho por aprender una lengua para él mítica, y yo heredé, quieras que no, el homenaje a una guerra que no era la mía, a manera de penitencia que acabé aceptando. Más tarde, sin embargo, esa penitencia (la única, a decir verdad, que me infligió mi padre) vino a convertirse en bendición del cielo, porque una licenciada en Historia del Arte lo tiene más bien crudo para ganarse la vida y en música nunca pasé de amateur. En cambio, traductores de ruso hay pocos buenos, y los pagan bien. Gracias a eso me pude ir de casa”.¹⁰⁵³

Estas últimas palabras reflejan el conocimiento de Martín Gaité sobre la labor del traductor, así como de las dificultades de dicha profesión en la sociedad actual.

¹⁰⁵³ *Ibídem*, pág. 136.

CAPÍTULO 5. CONCLUSIONES

Como se ha demostrado en las páginas anteriores, las aportaciones de la autora acerca de la ficción, recogidas en su producción literaria y ensayística de manera fragmentaria, constituyen una teoría de la comunicación acerca de la literatura, debido a que la escritora concede a lo fantástico un tratamiento de acto comunicativo. Por ese motivo, esta investigación analiza lo ficticio desde todos los puntos de vista concernientes a ese aspecto: el emisor, es decir, el escritor; la recepción de la creación literaria, o lo que es lo mismo, el lector; el mensaje –la obra–; la situación, el contexto, el código y el canal. En definitiva, se responde a los interrogantes que origina la narración: quién cuenta, por qué, a quién, qué, dónde, cuándo y cómo.

En primer lugar, se expone el concepto de literatura, entendida como sinónimo de vida y superación del olvido y de la muerte. Mediante las evocaciones literarias, en las que desempeña un papel fundamental la memoria, concretamente en la labor de recuperación de lo vivido, se revive el tiempo perdido, pretérito. Esta idea afecta tanto al lector como al escritor: el primero, a través de su encuentro con los libros; y el segundo, en la creación de sus obras, que contienen su legado, lo que lo convierte en inmortal. Lo fantástico y la fantasía permiten la transmisión, de una generación a otra, del pensamiento, la sabiduría, la memoria y la existencia. Dado que el emisor y el receptor intercambian sus roles, la narración se enriquece, se retroalimenta y se reinventa continua e ininterrumpidamente, por lo que lo ficticio supone un ciclo comunicativo, vital e infinito. Esta circunstancia no es exclusiva del hecho literario, sino que también es aplicable a la propia vida, en particular, a la conversación o el diálogo.

La ficción permite soñar y origina vida, al crear otra realidad distinta a la propia existencia, de manera que lector y escritor acuden a la literatura en busca de evasión, consuelo, refugio, liberación, distanciamiento y huida de la cotidianidad que no satisface por la opresión que producen sus obligaciones,

por lo que significa una brecha en la costumbre. Lo fantástico y la realidad se interrelacionan, se *retroalimentan* y se influyen mutuamente: el primero establece modelos de pensamiento y cánones sociales, mientras que la segunda es fuente de inspiración y material narrativo, por lo que lo fantástico es reflejo de la existencia, de la esencia del ser humano y del pensamiento, ya que es producto del escritor. Además, en el proceso creativo para el autor son muy importantes las influencias literarias –consecuencia de la lectura– en el sentido de que significan un instrumento didáctico.

Lo fantástico no solo refleja la realidad, sino que la cuestiona, la pone en entredicho, como una aportación más del creador. Esta característica de la literatura es reflejo de la condición humana, que ansía la transgresión de los propios límites. En este sentido, lo ficticio posibilita la reflexión y una nueva percepción de la realidad, que se logra tras la lectura y/o la escritura, y es una herramienta para interpretar, explorar y explicar la existencia. La identificación entre lo vital y lo literario se halla también en la consideración de la vida como imitación del arte y como una obra de teatro o una novela. Por su parte, la literatura es calificada como el arte de la transformación, en referencia a la conversión de la cotidianidad, los sueños, el pensamiento y la sabiduría, propios y/o ajenos, en material narrativo, de modo que se transforman en excepcionales, extraordinarios e inéditos.

Lo ficticio se caracteriza igualmente por su finalidad didáctica, circunstancia aplicable al lector y al escritor. La literatura es una herramienta de aprendizaje de la que ambos se sirven para interpretar, explicar y explorar la vida, el pensamiento y el conocimiento. Los dos desempeñan en la existencia y en su encuentro con la obra literaria la labor de componer las piezas del puzzle, de “hilar”, de “atar cabos”. Además, lo fantástico es un instrumento con el que es posible imprimir el orden al caos que caracteriza a la realidad y al fluir de las ideas. En este sentido, la incertidumbre es dadora de vida, ya que es una de las motivaciones originarias de la creación literaria.

Las fronteras entre la realidad y la literatura, la existencia y el sueño, son escasas, especialmente durante la infancia y para la mujer y el escritor, debido a que este no solo admite como lector la convención del juego en que se basa lo ficticio, sino que, además, él mismo crea otra realidad. En cuanto a la relación entre lo fantástico y el paso del tiempo, el concepto del primero lleva implícito el carácter inmortal, perenne y eterno, especialmente si se trata de una obra literaria de calidad, frente a la fugacidad y lo efímero del segundo. De hecho, el deseo de salvar del olvido y de la muerte las vivencias origina la creación literaria. La narración permite al receptor y al escritor recrear y vivir otro momento lejano a la cotidianidad y distinto del tiempo histórico.

La literatura se distingue también por su carácter lúdico, narcótico y hedonista, ya que es un juego y una aventura, y, como tal, causa placer, diversión, deleite y entretenimiento, al tiempo que evade, consuela y constituye para los participantes un refugio respecto a la realidad. De hecho, escritor y lector aceptan las reglas de la ficción, que implica riesgo y emoción. Lo fantástico es considerado, igualmente, como un viaje, que emprenden emisor y receptor al acudir a los libros: el primero, en su papel de creador; y el segundo, en su función de revivir la historia narrada. A veces esta aventura del conocimiento puede convertirse en un viaje errabundo, en alusión a la incertidumbre con que el autor se enfrenta al proceso de crear. Mediante la imaginación y la narración es posible, además, rectificar la vida, ya que esta invita y proporciona a quienes leen y a quienes escriben la posibilidad de considerarse seres excepcionales durante el encuentro con la obra.

La ficción significa libertad por dos razones: en primer lugar, libera y evade de la vida cotidiana que oprime y no satisface; y, en segundo lugar, es un ejercicio de libertad individual para creador y receptor, dado que el acercamiento a la obra literaria es un acto de fe y de voluntad. La literatura supone también la vuelta a la infancia, etapa vital esencial para el ser humano que se recupera mediante la memoria y las evocaciones literarias. La transgresión, la rebeldía, la curiosidad y las escasas fronteras entre lo fantástico y la realidad se manifiestan de forma más explícita durante la niñez.

A través del encuentro con los libros, el lector y el escritor regresan y reviven la actitud de aquella, cuyos rasgos fundamentales son la ilusión, la capacidad de sorpresa y la primacía de la imaginación.

El carácter transgresor de lo literario lo vive especialmente la mujer, quien durante siglos ha recurrido a la ficción, al sueño, en busca de evasión y refugio de la realidad opresora. Aunque la autora rechaza la concepción feminista de lo fantástico y la fantasía, existen algunas cualidades que definen y distinguen a la mujer como lectora y creadora: la importancia de la soledad, la tendencia a la ensoñación, las escasas fronteras entre la realidad y lo ficticio, la rebeldía, etc. Además, las peculiaridades de la narración o creación literaria femenina son: la exploración de su vida interior, el tono de estallido o desahogo presente en sus textos, la reflexión sobre su propia identidad, la transformación de lo cotidiano en un hecho extraordinario y excepcional, la evocación de la infancia, el universo interior contado de forma fragmentaria, su particular habla y expresión, etc. Junto al papel de la mujer como lectora y escritora, Martín Gaité analiza en algunas de sus obras ensayísticas a la mujer como material narrativo, es decir, la imagen de la mujer en la literatura.

La autora es crítica respecto a la concepción de la literatura en la sociedad actual, por ejemplo, acerca de que el criterio impuesto en la publicación de libros sea la moda, la actualidad, en detrimento, en muchas ocasiones, de la calidad literaria. También censura la tendencia a considerar la obligatoriedad como origen de lo ficticio, en lugar de la pasión, el placer y la vocación, bastante desprestigiada.

La búsqueda del interlocutor ideal que palie la soledad y la sed de comunicación, de espejo, es la razón fundamental que explica el origen de la creación literaria. Junto a esta, se hallan otras motivaciones, todas relacionadas con el momento decisivo de la escritura, el único importante: la incomunicación; el gusto por opinar e intervenir; el hallazgo del placer y la diversión; la huida, el refugio, el consuelo y la liberación de la vida cotidiana; la superación de la muerte y del tiempo; la conversión del contador de historias en

protagonista; la facultad inherente al ser humano de narrar; la desazón; la exploración de la realidad y del pensamiento; el juego; la aventura; la emoción; el riesgo; la afición; la libertad; el desahogo de la incertidumbre y las perplejidades; la subjetividad insatisfecha y la necesidad de crear. Además, existen otras causas que son posteriores a la decisión de escribir, como la recepción y el aplauso del público real a la obra y la contribución al progreso de la cultura.

La creación literaria es un virus, un vicio, un aliciente de la vida y el sino, así como una cuestión de fe, pasión y voluntad, que deben ser renovadas constantemente; además, permite al escritor aportar el orden al caos que es la vida y expresar su pensamiento, innovador por el hecho de ofrecer su punto de vista, en busca del conocimiento y como consecuencia de la solitaria introspección. La escritura supone un continuo aprendizaje y requiere esfuerzo, tiento, reflexión y paciencia, de modo que no resulta fácil ejercitar la libertad de crear. El proceso de escribir conlleva sacrificios y dificultades; la primera de estas es el hallazgo del interlocutor ideal.

La escritura no solo tiene como origen la ruptura de la soledad, sino que el escritor precisa de ella durante el proceso creativo, de manera que es una circunstancia imprescindible para desempeñar el oficio, para inventar lo inédito, para descubrir –en el propio origen de *invenio* se hallan los conceptos del descubrimiento y la sorpresa–. Sin embargo, el creador no se siente solo, ya que cuenta con la compañía de su obra.

El creador de ficciones desempeña una labor esencial en la búsqueda de interlocutor, considerado el acicate de la narración. Por ese motivo, las cualidades de los grandes maestros de la literatura están relacionadas con su facultad como comunicadores, en el sentido de que deben saber convencer, emocionar, apasionar, sorprender, fascinar, persuadir e interesar al lector mediante sus dotes narrativas, además de conseguir que la historia contada sea creíble y verosímil. Con esos objetivos, el autor adapta el mensaje, tanto la forma con el contenido, a su receptor, es decir, el lector.

El germen del escritor se encuentra en la niñez, aunque la dedicación a esta actividad puede surgir en cualquier etapa de la vida. Durante la infancia el ser humano descubre la palabra: en primer lugar, la oral; y, más tarde y con algunas dificultades, la escrita, de manera que llegará un momento en que el niño quiera convertirse de receptor en emisor del mensaje creado. La mentira, entendida como adorno de la realidad con el objetivo de lograr la atención de los demás, representa el génesis literario por excelencia.

La mirada del autor distingue a este de los restantes escritores, ya que la literatura es un medio de transmitir su pensamiento, su memoria y su vida a los otros; así, su legado se convierte en inmortal. Además, la calidad literaria le aportará el carácter de actualidad, de vigencia. Martín Gaité asegura que ella no está presente de forma autobiográfica en sus obras, aunque su producción es reflejo de su sentir y está impregnada de su particular impronta. Desde niña es una asidua lectora, lo que contribuirá al descubrimiento de la escritura, también durante su infancia. Como creadora, asegura que sus obras, una vez finalizadas, no le pertenecen; una pérdida que lamenta, ya que afirma que se queda vacía al concluir una historia, que tanta compañía le ofrece.

La autora censura las consideraciones del escritor y de la escritura en la sociedad actual, que mira con recelo la pasión que despierta esta afición. El tono censor también se lo aplica a los creadores que descuidan su prosa, con lo que defraudan al lector e intentan engañarlo, y cuyo único fin es lucrativo.

El lector comparte con el escritor las mismas motivaciones que originan su acercamiento a la literatura: placer y deleite solitarios; búsqueda de conocimiento; huida de la incomunicación y de la soledad; refugio, evasión, consuelo y liberación de la cotidianidad; desazón; ansia de libertad; el sueño y la vivencia de otra realidad; el juego; el placer, el deleite y la diversión; el aprendizaje; la exploración de la vida; la pasión; el desahogo; entre otras. Sin embargo, existen causas distintivas o propias de la lectura, por ejemplo, la curiosidad por las vidas ajenas, inherente a la condición humana, y el incentivo del fingimiento, que permite vivir otras existencias por delegación.

La lectura requiere soledad y una actitud abierta, libre de prejuicios, serena y paciente para que los libros den el fruto que albergan. Las circunstancias del receptor previas a su encuentro con la obra son muy importantes y determinantes en la adhesión del mismo, motivo por el cual el narrador debe estar atento al interlocutor, tanto en la narración oral como en la creación literaria. Como el autor, el lector aprende, ya que la escritura es portadora del mensaje de otras generaciones.

La escritora concede una importancia extraordinaria al interlocutor, que, como lector u oyente, desempeña un papel activo y participativo, ya que lleva a cabo la interpretación del mensaje cifrado, cuya información el emisor dosifica y desvela en el momento oportuno. La facultad de saber escuchar determina la calificación de receptor ideal, esencial para comprender y aprehender la conversación o el texto. Aquel también enriquece la narración, ya que la recrea, al interpretarla, de manera que concede vida a la historia y crea una nueva realidad, a la que aporta su experiencia vital. Así, la creación literaria y la conversación en la realidad son fruto de la retroalimentación y de la colaboración entre los dos participantes, porque quien las recibe acaba y determina el mensaje de su creador. El lector y/o el oyente completan, de este modo, el ciclo comunicativo, que tiene un carácter circular, inmortal, continuo, infinito y eterno.

La presencia del otro –en el caso del escritor, crea pensando en un interlocutor inexistente o ideal– es fundamental y desencadenante de la narración oral y de la ficción. El oyente y/o el lector recomponen el mensaje, el puzle, pieza a pieza. Por ese motivo, la labor del emisor es esencial en el hallazgo y la motivación del receptor. Así, son válidas todas las interpretaciones de la obra, por estar basadas en la mentira que es la ficción.

Carmen Martín Gaité es una precoz y contumaz lectora, desde su infancia, lo que determinó su decisión de escribir. La creadora se muestra crítica respecto a la concepción de la lectura en la sociedad actual, concretamente, al hecho de que vaya precedida por la recomendación, lo que

supone la pérdida de la sensación de aventura, de emoción, de riesgo y de sorpresa, que resulta esencial en el encuentro con la ficción. Además, esta circunstancia supone la ausencia de la facultad de participación y entendimiento, necesaria para aprehender la comprensión del texto.

El hallazgo del interlocutor ideal condiciona la creación literaria, de modo que el escritor adapta el mensaje al receptor con la finalidad de emocionar, sorprender, fascinar y seducir, es decir, hacerle partícipe. La obra literaria, cuyos objetivos son precisamente esos, implica la creación de una nueva realidad, distinta a la propia y muy influyente en la vida. Las características que la definen son: contar, significar, evocar y convencer. A pesar de que la escritura es considerada por la autora como un sucedáneo para paliar la incomunicación que padece el ser humano, por lo cual Martín Gaité asegura que es preferible una buena conversación a un libro, la ficción desempeña un papel fundamental en la existencia.

La obra literaria parte de la aceptación de las reglas del juego por emisor y receptor, de modo que se admite como verosímil y creíble lo fantástico. De ahí surge la concepción de lo ficticio como mentira. Con esa finalidad, el escritor debe saber transmitir pasión y placer, y ser capaz de hallar una voz auténtica. En este sentido, es fundamental el arte de narrar, mediante el cual el autor facilita la comprensión de la historia al receptor y pretende provocar su adhesión a la misma, su identificación con ella y su complicidad, así como despertar y mantener su interés y curiosidad. Así, recurre a elementos esenciales en la narración, por ejemplo, la congruencia, la coherencia, la eficacia narrativa, la sabia dosificación de la información que desvela en el momento adecuado, la sorpresa, el misterio, la localización temporal y espacial, la amenidad, el lenguaje cuidado y rico, etc. El contenido no debe ser tampoco descuidado, ya que es el medio de lograr la autenticidad, característica que el creador consigue a través de la forma en que hace suyos los sueños, la vida, el pensamiento, las influencias literarias y el conocimiento ajenos, que incorpora a los propios, y que transforma en material narrativo.

La escritora considera que todo es narración, la cual se caracteriza por su constante renovación, al igual que la vida. Dada la importancia que Martín Gaité concede a la conversación, dedica numerosos fragmentos de sus obras a este asunto. Las principales diferencias entre el habla y la escritura estriban en la relación entre el emisor y el receptor, la elaboración del mensaje y las peculiaridades de su expresión. Por ejemplo, la búsqueda de interlocutor ideal, que no resulta fácil, es más acuciante y necesaria en el primero, debido a su inmediatez. Además, el escritor puede dirigirse, como hace, a un receptor inventado durante el proceso creativo, ya que el hallazgo del público real no se presenta hasta que está finalizada la obra. La narración oral presenta ventajas respecto a la escrita: la espontaneidad y la riqueza del mensaje, que cuenta también con la comunicación verbal y que está elaborado por los dos participantes que intercambian sus papeles. Por su parte, la segunda es inmortal, perenne y eterna, frente a la fugacidad de la primera, circunstancia que convierte a la conversación o el diálogo en irrepetible. La autora destaca la dificultad de reflejar el rico carácter del habla en la escritura.

El proceso de escribir consiste en la transformación de los sueños, del pensamiento, de la vida y del conocimiento –propios o ajenos–, además de las influencias literarias, en material narrativo, de manera que se convierte en excepcional, inédito y extraordinario. Dada su naturaleza, al igual que la narración, comporta un primer estadio de elaboración e introspección solitaria, en la que desempeña un papel fundamental la memoria y que es previa a la búsqueda de interlocutor, ya que las historias nacen al contárselas uno a sí mismo. La selección y el orden de los datos constituyen el germen de la invención. Una vez concluida esa fase, el escritor se enfrenta a la experiencia de materializar la inspiración en obra, el pensamiento en palabra, para lo cual precisa sosiego, paciencia, facultad de observación y una actitud alerta, dada la dureza de su dedicación, considerada como una aventura incierta y no exenta de dificultades y sacrificios. Con la finalidad de crear, el autor se desdobra en los distintos personajes de la historia.

Las consideraciones expuestas hasta el momento evidencian la importancia del *logos*, de la palabra, como vehículo del pensamiento y del conocimiento, y herramienta esencial para entablar el diálogo, la conversación, a través de los cuales se imprime orden al caótico fluir de las ideas. Su relevancia estriba en el hecho de que no solo conforma la capacidad de pensar, sino que también es un útil que sirve para explorar e interpretar la vida. De hecho, *logos* significa palabra, discriminación. Por ese motivo, es fundamental cuidarla; de lo contrario, surgirá lo inefable, como ocurre en la sociedad actual, cuyo lenguaje se caracteriza por la ausencia de espíritu discriminador.

La palabra, identificada con lo literario y con el lenguaje, produce deleite y despierta pasión, además de ser la herramienta que posibilita la conversión de las ideas en realidad. En este sentido, la autora destaca el carácter saludable y placentero de jugar con los términos y anima al lector a participar en esta fiesta, que significa un continuo acicate para el escritor. La importancia del *logos* se explica también por su esencia inmortal –en la narración, debido a que es el instrumento de transmisión del pensamiento de generación a generación– y por la facultad de conceder vida –como expresión de lo ficticio–. Estas ideas reflejan la fe en la palabra y en el pensamiento que siente Martín Gaité, por lo que censura su descrédito y descuido en la sociedad actual, motivados por la acuciante necesidad de interlocución, lo que conlleva la pérdida de la capacidad reflexiva de la condición humana y de la riqueza de la palabra. Como solución al problema, la creadora propone la invención de un nuevo lenguaje, más preciso, es decir, la renovación del pensamiento, con la finalidad de hallar y conquistar a otro interlocutor. Así, aboga por la necesidad de cuidar el *logos*, esencial en la creación literaria.

Dando un paso más en el ciclo comunicativo que conlleva la ficción, el crítico no solo cumple la función de lector, sino que, lo que es más importante, recrea y reinventa el mensaje del escritor, añadiendo a este sus propias aportaciones y elaborando un nuevo texto, al igual que hace el autor. De esta forma, las consideraciones de Martín Gaité sobre el emisor y el receptor del

libro son aplicables a quien ejerce la crítica literaria. Como excelente artífice de sus aportaciones, ella misma colabora durante bastantes años en prensa escrita, por lo que sus textos están elaborados con esmero y, como consecuencia de su maestría, transmiten pasión a quien a ellos se acerca, despiertan en el lector curiosidad por la obra recomendada y fomentan la lectura. Sin embargo, estas características no son habituales en la sociedad actual, ya que el criterio seguido es la moda, la actualidad, y, sobre todo, por el descuido con que están escritas frecuentemente estas colaboraciones periodísticas. Así, el receptor se vuelve menos crítico y reflexivo, con el consiguiente perjuicio a la práctica de leer, a la creación y a la calidad de la obra. En este sentido, es fundamental la ausencia de prejuicios previos y de exigencias al libro para que sea un auténtico descubrimiento y dé sus frutos.

Al igual que el crítico, el traductor lleva a cabo una doble labor: por una parte, como lector, interpreta la obra original que va a traducir; y, por otra, como escritor, crea una versión de aquella en otra lengua, es decir, realiza una recreación, pero procurando ser fiel al texto original. Como el crítico, el traductor lleva a cabo una lectura profunda, aunque más exhaustiva que aquel. Por ese motivo, las consideraciones de Martín Gaité sobre el emisor y el receptor del libro son aplicables al traductor; sin embargo, también se le deben exigir otros requisitos específicos e imprescindibles para su labor. En sus críticas literarias Martín Gaité alaba el arte de traducir de algunas de las versiones que lee y censura las malas prácticas. Para ello, se sirve de su experiencia como traductora a varias lenguas y su profuso conocimiento del castellano y de otros idiomas. Su labor como traductora se enriquece y retroalimenta con su faceta de crítica literaria y de escritora. Su arte de traducir contrasta con la opinión de la sociedad actual sobre la traducción.

Martín Gaité utiliza la forma y el contenido de sus obras ensayísticas, conferencias y críticas literarias, en las que manifiesta sus aportaciones literarias como un recurso retórico, dado que ambos son portadores del mismo mensaje, lo que representa una muestra de eficacia narrativa. La expresión de su teoría también comunica, con lo que ejemplifica sus consideraciones acerca

de lo fantástico y la fantasía, ya que el receptor recibe estas ideas de manera reiterativa. Con esa finalidad, la escritora recurre a numerosos elementos, como el uso de ejemplos, su experiencia como persona, creadora y lectora, las referencias bibliográficas de autoridades en la materia a la que ella alude, citas de obras propias y ajenas, el ritmo ágil que imprime la combinación de personas gramaticales, las metáforas, los símiles, los paralelismos, el lenguaje rico, cuidado, sugerente y sutil, su prosa amena, la “metaficción”, etc. En definitiva, todos sus textos son reflejo de su maestría y de sus preocupaciones por el hecho literario.

Respecto a la práctica ficcional de Martín Gaité, la autora escribió, sobre todo, novelas, pero también, aunque en menor medida y en orden descendente, cuentos, poesía y teatro. Sus obras de ficción y sus ensayos, críticas literarias, traducciones e investigaciones históricas se influyen mutuamente y se retroalimentan, así como su teoría literaria y su práctica ficcional. Por una parte, sus obras de ficción reflejan las reflexiones teóricas sobre la literatura y el quehacer literario; y por otra, sirven de base u originan muchas de las ideas de la teoría literaria. Este hecho demuestra el carácter circular de toda su producción, ya que la teoría literaria y la práctica ficcional se influyen mutuamente y se retroalimentan. Cualquiera de sus obras ficticias ejemplifica las reflexiones de Martín Gaité sobre el arte de narrar, ya que están escritas con esmero y maestría. Además, contienen la mayor parte de las reflexiones teóricas sobre la literatura entendida como un acto comunicativo, en el que intervienen y son analizados el escritor, el lector, la obra, el contexto, la situación y el código –la lengua española–.

Como se ha indicado al inicio, la literatura supone un ciclo comunicativo, vital e infinito, que se transmite de generación en generación y que se retroalimenta de las lecturas, los sueños, los pensamientos, las vivencias, el conocimiento y la vida de las distintas generaciones y que se transmite de forma continua en el tiempo. Al igual que esta concepción de Martín Gaité, toda su creación o producción, en el sentido amplio del término, es también circular, ya que se nutre y se retroalimenta de la labor realizada en sus distintas facetas

creativas: como crítica literaria, traductora, investigadora, y escritora de ficción y de ensayos, entre otros textos. Además hay que añadir su faceta de lectora y su formación universitaria, que posibilitaron su profuso conocimiento de la lengua española y de otros idiomas. Esta tesis demuestra este carácter cíclico de toda la obra de esta autora, en la que se funden vida y literatura, teoría literaria y práctica ficcional. Este hecho prueba la coherencia de la escritora y del conjunto de su creación. Así lo explica ella misma, en una entrevista concedida a un periódico: “En mí, el campo teórico y el narrativo no está dividido por una tapia como en otros autores”.¹

¹ La entrevista se publicó en el diario ABC el 13 de mayo de 2000.

BIBLIOGRAFÍA

La bibliografía consta de cuatro partes: en la primera se encuentran las referencias bibliográficas sobre el conjunto de la producción de Carmen Martín Gaité, ordenadas siguiendo el orden cronológico de publicación –en algunos casos, se cita la edición consultada para esta investigación y entre paréntesis se indica el año de la edición original, si ambas no coinciden–; en la segunda parte hay una selección de los estudios específicos sobre Carmen Martín Gaité que se ha considerado apropiada para esta investigación –publicaciones o monográficos, artículos o capítulos de libros, ediciones críticas, antologías y guías didácticas sobre la obra de la autora salmantina, trabajos periodísticos, como artículos, reseñas y entrevistas, y otros textos–; en la tercera se encuentran las referencias bibliográficas seleccionadas para esta tesis sobre estudios generales y otras obras sobre Martín Gaité y/o la literatura española del siglo XX; y, por último, en la cuarta parte se hallan algunas referencias bibliográficas de consulta sobre la narración y otras publicaciones relacionadas con la teoría literaria o que la autora leyó y menciona en su producción.

I. LA OBRA DE CARMEN MARTÍN GAITE

Narrativa: cuentos y novelas

-Martín Gaité, Carmen: *El balneario*, Madrid, Ediciones Siruela, 2010, (edición original: 1955).

-Martín Gaité, Carmen: *Entre visillos*, Barcelona, Ediciones Orbis, 1982, (edición original: 1958).

-Martín Gaité, Carmen: *Las ataduras*, Barcelona, Ediciones Destino, colección Áncora y Delfín, 1960.

-Martín Gaité, Carmen: *Ritmo lento*, Madrid, Ediciones Siruela, 2010, (edición original: 1963).

-Martín Gaité, Carmen: *Retahílas*, con prólogo de Emma Martinell, Barcelona, Ediciones Destino, 2000, (edición original: 1974).

- Martín Gaité, Carmen: *Fragmentos de interior*, Barcelona, Ediciones Destino, 1996, (edición original: 1976).
- Martín Gaité, Carmen: *El cuarto de atrás*, Barcelona, Ediciones Destino, 1992, (edición original: 1978).
- Martín Gaité, Carmen: *Cuentos completos*, Madrid, Alianza Editorial, 2002, (edición original: 1978).
- Martín Gaité, Carmen: *El castillo de las tres murallas*, Lumen, Barcelona, 1981.
- Martín Gaité, Carmen: *El pastel del diablo*, Lumen, Barcelona, 1985.
- Martín Gaité, Carmen: *Dos relatos fantásticos*, Barcelona, Lumen, 1986. Contiene “El castillo de las tres murallas” y “El pastel del diablo”.
- Martín Gaité, Carmen: *Sibyl Vane*,¹ Madrid (composición e impresión de Francisco Cumpián), 1989. También en Pliegos de Poe, núm. 6, 2000, Málaga.
- Martín Gaité, Carmen: *Dos cuentos maravillosos*, Madrid, Ediciones Siruela, 1992, (edición original: *Dos relatos fantásticos*, Barcelona, Lumen, 1986).
- Martín Gaité, Carmen: *Caperucita en Manhattan*, Madrid, Ediciones Siruela, 1991, (edición original: 1990).
- Martín Gaité, Carmen: *Nubosidad variable*, Barcelona, Anagrama, 1996, (edición original: 1992).
- Martín Gaité, Carmen: *Cuentos completos y un monólogo*, Barcelona, Anagrama, 1994.
- Martín Gaité, Carmen: *Todos los cuentos*, Barcelona, Destino, 1994.
- Martín Gaité, Carmen: *La Reina de las Nieves*, Barcelona, Anagrama, 1997, (edición original: 1994).
- Martín Gaité, Carmen: *Lo raro es vivir*, Barcelona, Anagrama, 1996.
- Martín Gaité, Carmen: *Irse de casa*, Barcelona, Anagrama, 1998.
- Martín Gaité, Carmen: *Los parentescos*, Barcelona, Anagrama, 2003, (edición original: 2001).

¹ Se trata de la actriz de quien se enamora el protagonista de *El retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde, sobre quien Martín Gaité escribe este relato, según explica Montserrat Escartín Gual, en la edición de *Retahílas* de 2000, pág. 170.

-Martín Gaité, Carmen: *El libro de la fiebre*, edición de Maria Vittoria Calvi, Madrid, Cátedra, 2007.

Poesía

-Martín Gaité, Carmen: *A rachas*, Madrid, Hiperión, 1976.

-Martín Gaité, Carmen: *Después de todo. Poesía a rachas*, Madrid, Hiperión, 1993. Esta obra es la cuarta edición corregida y aumentada de *A rachas*, Madrid, Hiperión, 1976.

-Martín Gaité, Carmen: *Todo es un cuento roto en Nueva York*, Madrid, colección Suelos de poesía 2 (al cuidado de Octavio Cólís y Francisco Cumpián), 1986.

-Martín Gaité, Carmen: *Poemas*, Barcelona, Plaza & Janés, 2001. Contiene el CD "Carmen Martín Gaité recita sus poemas", Madrid, Avizor Records, 1999.

Teatro

-Martín Gaité, Carmen: *A palo seco (Monólogo en un acto)*, *Cuentos completos y un monólogo*, Barcelona, Anagrama, 1994, págs. 311-344. Escrito en 1985. Estrenado el 11 de diciembre de 1987 en el Centro Cultural de la Villa de Madrid bajo la dirección de Emilio Hernández.

-Martín Gaité, Carmen: *La hermana pequeña*, en tres actos, Barcelona, Anagrama, 1999. Escrita en 1960 y estrenada el 19 de enero de 1999 en el Centro Cultural de la Villa de Madrid bajo la dirección de Ángel García Moreno.

Ensayo, investigación, anotaciones, conferencias, artículos, crítica literaria y correspondencia

-Martín Gaité, Carmen: *El proceso de Macanaz: historia de un empapelamiento*, Madrid, Espasa Calpe, 1999, (edición original: 1970; en 1975 se publica la segunda edición con modificaciones y con el título *Macanaz, otro paciente de la Inquisición*).

-Martín Gaité, Carmen: *Usos amorosos del dieciocho en España*, Barcelona, Anagrama, 1994, (edición original: 1972).

-Martín Gaité, Carmen: *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas*, Barcelona, Ediciones Destino, 1982, (edición original: 1973).

-Martín Gaité, Carmen: *El conde de Guadalhorce, su época y su labor*, Madrid, Colegio de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos, 1976.

-Martín Gaité, Carmen: *El cuento de nunca acabar*, Barcelona, Anagrama, 1988, (edición original: 1983).

-Martín Gaité, Carmen: *Desde la ventana. Enfoque femenino de la literatura española*, Madrid, Espasa Calpe, 1999, (edición original: 1987).

-Martín Gaité, Carmen: *Usos amorosos de la postguerra española*, Barcelona, Anagrama, 1998, (edición original: 1987).

-Martín Gaité, Carmen: *Agua pasada*, Barcelona, Anagrama, 1993.

-Martín Gaité, Carmen: *Esperando el porvenir. Homenaje a Ignacio Aldecoa*, Madrid, Ediciones Siruela, 1995, (edición original: 1994).

-Martín Gaité, Carmen: *Charlar y dialogar*, Granada, Fundación Caja de Granada, 1998.

-Martín Gaité, Carmen: *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002.

-Martín Gaité, Carmen: *Cuadernos de todo*, edición de Maria Vittoria Calvi, Barcelona, Random House Mondadori, S. A., 2002.

-Martín Gaité, Carmen: *Visión de Nueva York*, Madrid, Círculo de lectores y Ediciones Siruela, 2005.

-Martín Gaité, Carmen: *Tirando del hilo (artículos 1949-2000)*, edición de José Teruel, Madrid, Ediciones Siruela, 2006.

-Martín Gaité, Carmen y Benet, Juan: *Correspondencia*, edición de José Teruel, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2011.

Obras completas

-Martín Gaité, Carmen: *Obras completas I. Novelas (1955-1978)*, edición e introducción de José Teruel, prólogo de José-Carlos Mainer, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2008.

-Martín Gaité, Carmen: *Obras completas II. Novelas (1979-2000)*, edición de José Teruel, prólogo de Elide Pittarello, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2009.

-Martín Gaité, Carmen: *Obras completas III. Narrativa breve, poesía y teatro*, edición de José Teruel, prólogo de Carmen Valcárcel, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2010.

-Martín Gaité, Carmen: *Obras completas IV. Ensayos I. Investigación histórica*, edición de José Teruel Barcelona, Espasa Calpe/Círculo de Lectores, 2015.

Versiones o adaptaciones de obras teatrales

-*Don Duardos*, de Gil Vicente. Estrenada en Ciudad Real, en la plaza de San Carlos del Valle, el 21 de septiembre de 1979; y una semana más tarde en el Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro (Ciudad Real).

-*El burlador de Sevilla*, de Tirso de Molina. Estrenada en el Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro en 1988. Incluida en las publicaciones del Teatro Clásico Nacional el 23 de abril de 1988.

-*El marinero*, de Fernando Pessoa. Madrid, Fundación Colegio del Rey, 1990. Estrenada en Madrid, en la capilla de San Andrés de los Flamencos, en 1990.

Colaboraciones en obras colectivas

-Martín Gaité, Carmen: *Las Salamanacas para curiosos y viajeros*, Salamanca, Diputación Provincial y Dirección General de Turismo de la Junta de Castilla y León, 1990.

-Martín Gaité, Carmen: "Rutas de Salamanca en mi recuerdo", en VV.AA.: *Salamanca y la literatura. Ciclo de conferencias pronunciadas en la Fundación Ramón Areces. Febrero de 1996*, Madrid, Fundación Ramón Areces, 1996, págs. 99-109.

-Martín Gaité, Carmen: *El punto de vista*, en VV.AA.: *El cuadro del mes*, Madrid, Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, 1997, págs. 5-23. Es una conferencia sobre el cuadro *Habitación de hotel*, de Edward Hopper, leída el 14 de diciembre de 1996.

-Martín Gaité, Carmen: Cuento sin título, en Buchholz, Quint: *El libro de los libros. Historias sobre imágenes*, Barcelona, Lumen, 1998, pág. 36. Es un cuento para una de las ilustraciones del libro.

-Benet, Juan: *La inspiración y el estilo* (con dos textos de Carmen Martín Gaité), Madrid, Alfaguara, 1999, págs. 225-269. Son dos conferencias leídas en Salamanca los días 2 y 3 de julio de 1996, dentro del Curso Superior de Filología Hispánica "Juan Benet, espacio biográfico, universo literario" de la Universidad Francisco de Vitoria de Salamanca.

Traducciones de obras de otros escritores (del inglés, francés, italiano y portugués)

- Silone, Ignazio: *Vino y pan*, Madrid, Alianza Editorial, 1968.
- Svevo, Italo: *Corto viaje sentimental*, Madrid, Alianza Editorial, 1970.
- Semprún Maura, Carlos: *El hombre acostado*. Obra teatral estrenada en el Théâtre du Lucernaire de París el 9 de enero de 1971.
- Figes, Eva: *Actitudes patriarcales: Las mujeres en la sociedad*, Madrid, Alianza Editorial, 1972.
- Queiroz, José María Eça de, y Ortigão, José Duarte Ramalho: *El misterio de la carretera de Sintra*, Barcelona, Acantilado, 2011, (edición original de la traducción de Carmen Martín Gaité: Madrid, Nostromo, 1974).
- Woolf, Virginia: *Al faro*, Barcelona, Edhasa, 1978.
- Brontë, Emily: *Cumbres borrascosas*, Madrid, Círculo de Lectores, 2006, (edición original: 1978).
- Perrault, Charles: *Cuentos de hadas*, Barcelona, Crítica, 1980.
- Williams, William Charles: *Viaje hacia el amor y otros poemas (1954-1962)*, selección y traducción de Carmen Martín Gaité, Madrid, Trieste, 1981, edición bilingüe.
- Svevo, Italo: *Senectud*, Barcelona, Bruguera, 1982.
- Flaubert, Gustave: *Madame Bovary*, Barcelona, Bruguera, 1986, (edición original: año 1982).
- Rilke, Rainer Maria: *Cartas francesas a Merline, 1919-1922*, Madrid, Alianza Editorial, 1987.
- Levi, Primo: *El sistema periódico*, Madrid, Alianza Editorial, 1987.
- Levi, Primo: *Historias naturales*, Madrid, Alianza Editorial, 1988.
- Lewis, C. S.: *Una pena observada*, Madrid, Trieste, 1988. Publicado con el título *Una pena en observación*, Barcelona, Anagrama, 1994.
- Ginzburg, Natalia: *Querido Miguel*, Barcelona, Lumen, 1989.
- Alfau, Felipe: *Cuentos españoles de antaño*, Madrid, Ediciones Siruela, 1991.

-VV.AA.: *Cuentos de hadas victorianos*, edición de Jonathan Cott, Madrid, Ediciones Siruela, 2001, (edición original: 1993). Carmen Martín Gaité tradujo los cuentos: “El rey del Río Dorado”, de John Ruskin; “A través del fuego” y “Los vagabundeos de Arasmón”, de Mary de Morgan; “Se busca un rey”, de Maggie Browne; y “La llave de oro” y “Niño de sol y niña de luna”, de George MacDonald.

-MacDonald, George: *La princesa y los trasgos*, Madrid, Ediciones Siruela, 1995.

-Ginzburg, Natalia: *Nuestros ayer*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1996.

-Brontë, Charlotte: *Jane Eyre*, Barcelona, Alba Editorial, 1999.

-Guilleragues, Gabriel Joseph de Lavergne y Alcoforado, Mariana: *Cartas de amor de la monja portuguesa Mariana Alcoforado*, Barcelona, Círculo de Lectores, 2000.

Prólogos y estudios preliminares a obras de otros escritores

-Martín Gaité, Carmen: “Prólogo” a Feijoo, Benito: *Teatro crítico universal. Cartas eruditas y curiosas: antología*, Madrid, Alianza Editorial, 1990, págs. 7-25, (edición original: 1970). Publicado con el título “Escribir para el vulgo”, en Martín Gaité, Carmen: *Agua pasada*, Barcelona, Anagrama, 1993, págs. 88-104.

-Martín Gaité, Carmen: Prólogo a Wilde, Oscar: *El retrato de Dorian Gray*, Navarra, Salvat Editores-Alianza Editorial, 1970, págs. 5-10.

-Martín Gaité, Carmen: “Prólogo” a Fernández Santos, Jesús: *Los bravos*, Estella (Navarra), Salvat Editores-Alianza Editorial, 1971, págs. 7-11. Publicado con el título “Meterse a novelista”, en Martín Gaité, Carmen: *Agua pasada*, Barcelona, Anagrama, 1993, págs. 179-183.

-Martín Gaité, Carmen: “Prólogo” a VV.AA.: *Ocho siglos de poesía gallega: antología bilingüe*, prólogo y selección de textos en colaboración con Andrés Ruiz Tarazona, Madrid, Alianza Editorial, 1972, págs. 7-25.

-Martín Gaité, Carmen: “Prólogo”, a Tomsich, María Giovanna: *El Jansenismo en España. Estudio sobre ideas religiosas en la segunda mitad del siglo XVIII*, Madrid, Siglo XXI de España, 1972, págs. 13-15.

-Martín Gaité, Carmen: “Prólogo” a Queiroz, José María Eça de, y Ortigão, José Duarte Ramalho: *El misterio de la carretera de Sintra*, Barcelona, Acantilado, 2011, págs. 7-15 (edición original: 1974). Publicado con el título “Cartas del Doctor X”, en Martín Gaité, Carmen: *Agua pasada*, Barcelona, Anagrama, 1993, págs. 138-143.

-Martín Gaité, Carmen: Introducción a Valera, Juan: *Pepita Jiménez*, Madrid, Taurus, 1977, págs. 9-30. Publicado con el título “Mi relectura de *Pepita Jiménez*”, en Martín Gaité, Carmen: *Agua pasada*, Barcelona, Anagrama, 1993, págs. 122-137.

-Martín Gaité, Carmen: Presentación a Vicente, Gil: *Don Duardos*, septiembre de 1979. Publicado con el título “Un trabajo de ajuste”, en Martín Gaité, Carmen: *Agua pasada*, Barcelona, Anagrama, 1993, págs. 55-61.

-Martín Gaité, Carmen: “La fascinación del mal”, prólogo a Brontë, Emily: *Cumbres borrascosas*, Madrid, Círculo de Lectores, 2006, págs. 7-14, (edición original del prólogo: junio de 1987). Publicado con el mismo título en Martín Gaité, Carmen: *Agua pasada*, Barcelona, Anagrama, 1993, págs. 113-121.

-Martín Gaité, Carmen: Prólogo a Iturralde, Juan: *Días de llamas*, Barcelona, Ediciones B, 1987, págs. 9-13.

-Martín Gaité, Carmen: Prólogo a Tirso de Molina: *El burlador de Sevilla*, Publicaciones del Teatro Clásico Nacional, 23 de abril de 1988. Publicado con el título “Burla Burlando”, en Martín Gaité, Carmen: *Agua pasada*, Barcelona, Anagrama, 1993, págs. 70-77.

-Martín Gaité, Carmen: Prólogo a Nieva, Francisco: *El rayo colgado*, Madrid, Arnao, 1989. Publicado con el título “La excursión al mal”, en Martín Gaité, Carmen: *Agua pasada*, Barcelona, Anagrama, 1993, págs. 232-235.

-Martín Gaité, Carmen: Presentación a Pessoa, Fernando: *El marinero*, Madrid, Fundación Colegio del Rey, 1990. Publicado con el título “La incertidumbre redentora”, en Martín Gaité, Carmen: *Agua pasada*, Barcelona, Anagrama, 1993, págs. 373-379.

-Martín Gaité, Carmen: “El triunfo de la excepción”, prólogo a Alfau, Felipe: *Cuentos españoles de antaño*, Madrid, Ediciones Siruela, 2010, págs. XI-XXVII, (edición original: 1991).

-Martín Gaité, Carmen: “Ahora es siempre”, prólogo a Cádiz 1900, con textos de Julián Oslé y fotografías de Ramón Muñoz, Cádiz, Sílex, 1991, págs. 9-10.

-Martín Gaité, Carmen: “Dos pesquisas”, prólogo a García Hortelano, Juan: *Tormenta de verano*, Madrid, Espasa Calpe (Austral), 1992, págs. 9-24.

-Martín Gaité, Carmen: “Pesquisa tardía sobre Elena Fortún”, prólogo a Fortún, Elena: *Celia, lo que dice*, Madrid, Alianza Editorial, 2001, págs. 7-44, (edición original: 1992).

-Martín Gaité, Carmen: "Una niña desdolida", prólogo a Casamar Pérez, Remedios: *Memorias de una niña. Historias de la guerra*, Málaga, Proyecto Sur, 1993, págs. 7-15.

-Martín Gaité, Carmen: "Los limbos aldeanos", prólogo a Martínez Sarrión, Antonio: *Infancia y corrupciones*, Madrid, Alfaguara, 1993, págs. 7-12.

-Martín Gaité, Carmen: Estudio preliminar a Barrie, James M.: *Peter Pan y Wendy*, Barcelona, Juventud, 1994, págs. 7-34.

-Martín Gaité, Carmen: "Siguiendo el hilo", estudio preliminar a Macdonald, George: *La princesa y los trasgos*, Madrid, Ediciones Siruela, 1995, págs. 11-43.

-Martín Gaité, Carmen: "El látigo de la vocación", prólogo a Ginzburg, Natalia: *Nuestros ayer*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1996, págs. 5-23.

-Martín Gaité, Carmen: "Entre el cielo y la tierra", prólogo a Saint-Exupéry, Antoine: *El principito*, Madrid, Alianza Editorial, 1997, págs. 9-17.

-Martín Gaité, Carmen: Prólogo a Guilleragues, Gabriel Joseph de Lavergne y Alcoforado, Mariana: *Cartas de amor de la monja portuguesa Mariana Alcoforado*, Barcelona, Círculo de Lectores, 2000, págs. 9-34.

Colaboraciones editoriales: ediciones críticas

-VV.AA.: *Ocho siglos de poesía gallega: antología bilingüe*, selección y prólogo de Carmen Martín Gaité y Andrés Ruiz Tarazona, Madrid, Alianza Editorial, 1972.

-Williams, William Charles: *Viaje hacia el amor y otros poemas (1954-1962)*, selección y traducción de Carmen Martín Gaité, Madrid, Triestre, 1981, edición bilingüe.

-Feijoo, Benito: *Teatro crítico universal. Cartas eruditas y curiosas: antología*, selección, prólogo y notas de Carmen Martín Gaité, Madrid, Alianza Editorial, 1990, (edición original: 1970).

Guiones para series de televisión y películas de cine

-Guion de la serie de televisión *Entre visillos*, dirigida por Miguel Picazo, 1971.

-Guion de la película *Emilia, parada y fonda*, en colaboración con Juan Tébar, dirigida por Angelina Fons, guion, 1976, basada en su cuento “Un alto en el camino”, de *Las ataduras*.

-Sinopsis inédita sobre la vida de Concepción Arenal, septiembre de 1979.

-Guion de la película inédita *La conciencia tranquila*, en colaboración con Manuel Matji, basado en su cuento “La conciencia tranquila”, de *Las ataduras*.

-Guion del documental *Salamanca*, de la serie *Esta es mi tierra*, para Radio Televisión Española, 1983.

-Guion de la serie de televisión *Teresa de Jesús*, en colaboración con Víctor García de la Concha, dirigida por Josefina Molina, producción de Radio Televisión Española, 1983.

-Guion de la serie de televisión basada en su novela *Fragmentos de interior*, en colaboración con Francisco Abad, marzo de 1984.

-Guion de la serie de televisión *Celia*, en colaboración con José Luis Borau, dirigida por José Luis Borau, basada en los cuentos de Elena Fortún, producción de Radio Televisión Española, 1993.

Otros textos

-Martín Gaité, Carmen: “An Autobiographical Sketch by Carmen Martín Gaité”, traducción de Joan Brown Lipman, en Brown, Joan Lipman: *Secrets from the Back Room: The Fiction of Carmen Martín Gaité*, Mississippi, University of Mississippi, Romance Monographs, Inc., 1987, págs. 20-34.

-Martín Gaité, Carmen: “Un bosquejo autobiográfico por Carmen Martín Gaité”, en Brown, Joan Lipman: *Secrets from the Back Room: The Fiction of Carmen Martín Gaité*, Mississippi, University of Mississippi, Romance Monographs, Inc., 1987, págs. 193-206.

-Martín Gaité, Carmen: “La edad de merecer”, en Martinell Gifre, Emma (coord.): *Al encuentro de Carmen Martín Gaité. Homenajes y bibliografía*, Barcelona, Departamento de Filología de la Universidad de Barcelona, 1997, págs. 61-64.

-Martín Gaité, Carmen: “La mirada ajena”, en Martinell Gifre, Emma (coord.): *Al encuentro de Carmen Martín Gaité. Homenajes y bibliografía*, Barcelona, Departamento de Filología de la Universidad de Barcelona, 1997, págs. 64-65.

II. ESTUDIOS ESPECÍFICOS SOBRE LA OBRA DE CARMEN MARTÍN GAITE

Estudios, monográficos y otras publicaciones

-Alemany Bay, Carmen: *La novelística de Carmen Martín Gaité*, Salamanca, Ediciones de la Diputación de Salamanca, 1990.

-Brown, Joan Lipman: *Secrets from the Back Room: The Fiction of Carmen Martín Gaité*, Mississippi, University of Mississippi, Romance Monographs, Inc., 1987.

-Calvi, Maria Vittoria: *Dialogo e conversazione nella narrativa di Carmen Martín Gaité*, Milano, Arcipelago Edizioni, 1990.

-Carbayo-Abengózar, Mercedes: *Buscando un lugar entre mujeres: buceo en la España de Carmen Martín Gaité*, Málaga, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga, 1998.

-Carbayo-Abengózar, Mercedes (coord.) y Aguirre, Joaquín María (ed.): *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, *Carmen Martín Gaité. Nuevas perspectivas*, núm. 52, enero-junio 2014, disponible en www.ucm.es.

-Carrillo Romero, María Coronada: *La visión de lo real en la obra de Carmen Martín Gaité*, Granada, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Extremadura, 2010.

-Clevenger, Sandra Elve: *Childhood and Adolescence in the Fictional Narrative of Carmen Martín Gaité*, New York, New York University, 1987.

-Chown, Linda Eileen: *Narrative Authority and Homeostasis in the Novels of Doris Lessing and Carmen Martín Gaité*, New York, Garland, 1990.

-Ciplijauskaitė, Birutė: *Carmen Martín Gaité (1925-2000)*, Madrid, Ediciones del Orto, 2000.

-Fernández Hoyos, Sonia: *La lucidez de leer la historia. Los ensayos históricos de Carmen Martín Gaité*, Granada, Ediciones Tragacanto, 2012.

-Fernández Hoyos, Sonia: *La algarabía de leer el mundo. Los ensayos literarios de Carmen Martín Gaité*, Granada, Ediciones Tragacanto, 2012.

-Fuentes del Río, Mónica: *La concepción de la literatura en la obra de Carmen Martín Gaité*, tesina defendida como proyecto de investigación del Diploma de Estudios Avanzados (DEA), 2004, Departamento de

Filología Española III, Facultad de Ciencias de la Información, Universidad Complutense de Madrid.

-García, Adriá M.: *Silence in the novels of Carmen Martín Gaité*, New York, Peter Lang, 2000.

-Glenn, Kathleen M. & Rolón Collazo, Lissette (eds.): *Carmen Martín Gaité: Cuento de nunca acabar/Never-ending Story*, Boulder (Colorado, USA), Society of Spanish and Spanish-American Studies, 2003.

-González Couso, David: *Los perfiles gallegos de Carmen Martín Gaité*, Almería, Procompal, 2008.

-Jiménez Corretier, Zoé: *El fantástico femenino en España y América: Martín Gaité, Rodoreda, Garro y Peri Rossi*, Puerto Rico, Editorial de la Universidad de Puerto Rico (UPR), 2001.

-Jiménez González, Mercedes: *Carmen Martín Gaité y la narración: teoría y práctica*, New Brunswick, N.J. SLUSA, 1989.

-Jurado Morales, José: *Del testimonio al intimismo. Los cuentos de Carmen Martín Gaité*, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 2001.

-Jurado Morales, José: *La trayectoria narrativa de Carmen Martín Gaité 1925-2000*, Madrid, Editorial Gredos, 2003.

-Lluch Villalba, María de los Ángeles: *Los cuentos de Carmen Martín Gaité. Temas y técnicas de una escritora de los años cincuenta*, Pamplona, Eunsa, 2000.

-Martinell Gifre, Emma: *Carmen Martín Gaité*, Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica, 1993. Publicación de la III Semana de Autor Español, celebrada en Buenos Aires, en el Centro Cultural del Instituto de Cooperación Iberoamericana, del 16 al 18 de octubre de 1990.

-Martinell Gifre, Emma: *El mundo de los objetos en la obra de Carmen Martín Gaité*, Cáceres, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Extremadura, 1996.

-Martinell Gifre, Emma (coord.): *Al encuentro de Carmen Martín Gaité. Homenajes y bibliografía*, Barcelona, Departamento de Filología Hispánica de la Universidad de Barcelona, 1997.

-Martinell Gifre, Emma (dir.): y Aguirre, Joaquín María (ed.): *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, *Especial La página de Carmen Martín Gaité*, 1998-2003, disponible en <http://www.ucm.es/info/especulo/cmgaite>.

-O'Leary, Catherine & Ribeiro Menezes, Alison: *A Companion to Carmen Martín Gaité*, Woodbridge (Rochester), Tamesis, 2008.

-Paatz, Annette: *Vom Fenster aus gesehen? Perspektiven weiblicher Differenz im Erzählwerk von Carmen Martín Gaité*, Frankfurt, Vervuete Verlag, 1994.

-Paoli, Anne: *Personnages en quête de leur identité dans l'oeuvre romanesque de Carmen Martín Gaité*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2000.

-Pucheu, Jeanette: *La escritura terapéutica y lo epistolar en "Nubosidad variable", "Cándida, otra vez", "Casi perfecto" y "Cuestión de amor propio"*, Madrid, New York University in Madrid, 2001. (Edición original: Davis, University of California, 1998).

-Puente Samaniego, Pilar de la: *La narrativa breve de Carmen Martín Gaité*, Salamanca, Plaza Universitaria Ediciones, 1994.

-Redondo Goicoechea, Alicia (ed.): *Carmen Martín Gaité*, Madrid, Ediciones del Orto, 2004.

-Rolón Collazo, Lisette: *Figuraciones. Mujeres en Carmen Martín Gaité, revistas feministas y ¡Hola!*, Madrid, Iberoamericana, 2002.

-Senís Fernández, Juan: *Mujeres escritoras y mitos artísticos en la España contemporánea (Carmen Martín Gaité, Espido Freire, Lucía Etxebarria y Sylvia Plath)*, Madrid, Editorial Pliegos, 2009.

-Servodidio, Mirella & Welles, Marcia L. (eds.): *From Fiction to Metafiction: Essays in Honor of Carmen Martín Gaité*, Lincoln (Nebraska), Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1983.

-Soto Fernández, Liliana: *La autobiografía ficticia en Miguel de Unamuno, Carmen Martín Gaité y Jorge Semprún*, Madrid, Pliegos, 1996.

-Spires, Robert C.: *Beyond de Metafictional Mode*, Lexington (Kentucky), The University Press of Kentucky, 1984.

-Teruel, José y Valcárcel, Carmen (eds.): *Un lugar llamado Carmen Martín Gaité*, Madrid, Ediciones Siruela, 2014. Contiene las conclusiones del congreso homónimo celebrado del 24 al 26 de abril de 2013 en Madrid, organizado por la Universidad Autónoma de Madrid.

-Wood, Jennifer & Womack, Marian (eds.): *Beyond the back room (electronic resource): new perspectives on Carmen Martín Gaité*, Oxford, New York, Peter Lang, 2011.

-VV.AA.: *Ínsula. El legado de Carmen Martín Gaité*, coord. José Teruel Benavente, núm. 769-770, enero de 2011.

Artículos, prólogos y otros estudios

-Albiac Blanco, María Dolores: "Carmen Martín Gaité: el arte de la palabra", en *España Contemporánea*, V, núm. , 1992, págs. 49-62.

-Albiac Blanco, María Dolores: "Usos de la Razón, usos del sentimiento: Carmen Martín Gaité y el siglo de las Luces", en Teruel, José y Valcárcel, Carmen (eds.): *Un lugar llamado Carmen Martín Gaité*, Madrid, Ediciones Siruela, 2014, págs. 175-190.

-Alborg, Concha: "A Never-Ending Autobiography: The Fiction of Carmen Martín Gaité" en Morgan, Janice (ed.): *Redefining Autobiography in Twentieth Century Women's Fiction: an Essay Collection*, Nueva York, Garland, 1991, págs. 243-260.

-Aldecoa, Josefina: "Carmen Martín Gaité, escritora total", en Martinell Gifre, Emma: *Al encuentro de Carmen Martín Gaité*, Barcelona, Departamento de Filología Hispánica de la Universidad de Barcelona, 1997, págs. 41-43.

-Almeida, Lélia: "As amigas en *Nubosidad variable* de Carmen Martín Gaité", en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, *Carmen Martín Gaité. Nuevas perspectivas*, núm. 23, abril de 2003, disponible en <http://www.ucm.es/info/especulo/numero25/matwood.html>.

-Almeida, Lélia: "As meninas más na literatura de Margaret Atwood e Lucía Etxebarria", en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, *Carmen Martín Gaité. Nuevas perspectivas*, núm. 25, diciembre de 2003, disponible en <http://www.ucm.es/info/especulo/numero23/amigas.html>.

-Alsina, Jean; Chauchadis, Claude & Ramond, Michèle: "Approches d'une autobiographie féminine: *El cuarto de atrás* de Carmen Martín Gaité", en *L'autobiographie en Espagne. Actes du II^a colloque international de la Baume-les-Aix*, 1981, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1982, págs. 323-352.

-Alsina, Jean: "Temps, fiction et autobiographie: reprise et reclassement dans *El cuarto de atrás* de Carmen Martín Gaité", en *Études hispaniques*, I, 1982, págs. 327-330.

-Álvarez de Miranda, Pedro: "Carmen Martín Gaité y el siglo XVIII español", en *Ínsula. El legado de Carmen Martín Gaité*, coord. José Teruel Benavente, núm. 769-770, enero de 2011, págs. 20-24.

-Álvarez de Miranda, Pedro: "Macanaz encuentra, por fin, interlocutora", prólogo a Martín Gaité, Carmen: *El proceso de Macanaz. Historia de un empapelamiento*, Madrid, Siruela, 2011, págs. 13-19.

-Álvarez Vara, Ignacio: "CMG con NYC de fondo", en Martín Gaité, Carmen: *Visión de Nueva York*, Madrid, Ediciones Siruela, 2005, págs. 125-130.

-Amell, Alma: "La sociedad como cárcel en los cuentos de Carmen Martín Gaité", en *Letras de Deusto*, XXI, núm. 49, enero-abril de 1991, págs. 123-129.

-Anselma Rodríguez, Aleida: "Todorov en *El cuarto de atrás*", en *Prisma-Cabral*, XI, 1983, págs. 76-90.

-Bautista Botello, Ester: "El dibujo y el *collage* en la narrativa de Martín Gaité", en *Siglos XX y XXI. Memoria del I Congreso Internacional de Literatura y Cultura Española Contemporáneas*, La Plata, del 1 al 3 de octubre de 2008, Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 2008.

-Bautista Botello, Ester: "Collages and Narrative in Carmen Martín Gaité", en Wood, Jennifer & Womack, Marian (eds.): *Beyond the back room (electronic resource): new perspectives on Carmen Martín Gaité*, Oxford, New York, Peter Lang, 2011, págs. 11-34.

-Bautista Botello, Ester: "El punto de vista literario y visual: Hopper y Martín Gaité", en *Especulo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, *Carmen Martín Gaité. Nuevas perspectivas*, núm. 52, enero-junio 2014, págs. 70-79, disponible en https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/Carmen_Martin_Gait_e_Especulo_52_2014_UCM.pdf.

-Blanco, Luisa: "Carmen Martín Gaité y Galicia", en *Romeral. Estudios filológicos en homenaje a José Antonio Fernández Romero*, Vigo, Universidade de Vigo, 2002, págs. 271-283.

-Bellver, Catherine G.: "Carmen Martín Gaité as a Social Critic", en *Letras Femeninas*, VI, núm. 2, 1980, págs. 3-16.

-Bellver, Catherine G.: "War as Rite of Passage in *El cuarto de atrás*", en *Letras Femeninas*, XII, núm. 1-2, 1986, págs. 69-77.

-Berger, Silvia: "La huella del tiempo y el retorno del pasado en la escritura fantástica de *El cuarto de atrás* de Carmen Martín Gaité", en *España Contemporánea*, X, núm. 2, otoño de 1997, págs. 73-80.

-Bergmann, Emilie L.: "Narrative Theory in the Mother Tongue: Carmen Martín Gaité's *Desde la ventana* and *El cuento de nunca acabar*", en

Glenn, Kathleen M. & Mazquiaran de Rodríguez, Mercedes (eds. and introd.): *Spanish Women Writers and The Essay: Gender, Politics and the Self*, Columbia, University of Missouri Press, 1998, págs. 172-197.

-Bergmann, Emilie L.: "Carmen Martín Gaité: la búsqueda de la madre como interlocutora", en Redondo Goicoechea, Alicia (ed.): *Carmen Martín Gaité*, Madrid, Ediciones del Orto, 2004, págs. 53-65.

-Blanco, María José: "Carmen Martín Gaité's *Cuadernos de todo*: A Writer's Diary / A Writer's Workshop", en Wood, Jennifer & Womack, Marian (eds.): *Beyond the back room (electronic resource): new perspectives on Carmen Martín Gaité*, Oxford, New York, Peter Lang, 2011, págs. 233-258.

-Blastein, Isidoro: "Del espejo velado al interlocutor ausente", en Martinell Gifre, Emma (ed.): *Carmen Martín Gaité*, Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica, 1993, págs. 63-65.

-Bleeker, Liesbeth de: "Viaje a través del azogue: *El cuarto de atrás* de Carmen Martín Gaité", en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, núm. 32, 2006, disponible en <http://www.ucm.es/info/especulo/numero32/azogue.html>.

-Boring, Phyllis Zatlin: "Carmen Martín Gaité. A Feminist Author", en *Revista de Estudios Hispánicos*, XI, núm. 3, octubre de 1977, págs. 323-338.

-Boring, Phyllis Zatlin: "Carmen Martín Gaité and the Generation of 98", en *Romance Notes*, XX, 1980, págs. 293-297.

-Brown, Joan Lipman: "*El balneario* by Carmen Martín Gaité: Conceptual Aesthetics and *L'étrange pur*", en *Journal of Spanish Studies Twentieth Century*, VI, núm. 3, 1978, págs. 163-174.

-Brown, Joan Lipman: "A Fantastic Memoir: Technique and History in *El cuarto de atrás*", en *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, VI, 1981, págs. 13-20.

-Brown, Joan Lipman: "The Nonconformist Character as Social Critic in the Novels of Carmen Martín Gaité", en *Kentucky Romance Quarterly*, XXVIII, núm. 2, 1981, págs. 165-176.

-Brown, Joan Lipman: "*Tiempo de silencio* and *Ritmo lento*: Pioneers of the New Social Novel in Spain", en *Hispanic Review*, L, núm. 1, Winter 1982, págs. 61-73.

-Brown, Joan Lipman: "Martín Gaité's Short Stories, 1953-1974: the Writer's Workshop", en Servodidio, Mirella & Welles, Marcia L. (eds.): *From Fiction to Metafiction: Essays in Honor of Carmen Martín Gaité*,

Lincoln (Nebraska), Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1983, págs. 37-48.

-Brown, Joan Lipman: "One autobiography twice told: Martín Gaité's *Entre visillos* y *El cuarto de atrás*", en *Hispanic Journal* VII, núm. 2, Spring 1986, págs. 37-47.

-Brown, Joan Lipman & Smith, Elaine M.: "*El cuarto de atrás*: Metafiction and the Actualization of Literary Theory", en *Hispanófila*, XXX, núm. 3, mayo de 1987, págs. 63-70.

-Brown, Joan Lipman: "The Challenge of Martín Gaité's Woman Hero" en Manteiga, Roberto C., Galersteine, Carolyn & McNerney, Kathleen (eds.): *Feminine Concerns in Contemporary Spanish Fiction by Women*, Potomac (Maryland), Scripta Humanistica, 1988, págs. 86-98.

-Brown, Joan Lipman: "Carmen Martín Gaité: Reaffirming the Pact between Reader and Writer", en Brown, Joan Lipman (ed.): *Women Writers of Contemporary Spain. Exiles in the Homeland*, Newark, University of Delaware Press, 1991, págs. 72-92.

-Brown, Joan Lipman: "Carmen Martín Gaité", en Gould Levine, Linda (ed.): *Spanish Women Writers: a Bio-Biographical Source Book*, Westport, Greenwood Press, 1993, págs. 286-295.

-Brown, Joan Lipman: "*El libro de la fiebre* and Martín Gaité's Anxiety of Authorship" (Carmen Martín Gaité 10 years on: revisiting her textual and visual legacy, IGRS, London, 10-11 diciembre 2010).

-Brown, Joan Lipman: "El libro de la fiebre: La prefiguración de una carrera literaria", en *Ínsula. El legado de Carmen Martín Gaité*, coord. José Teruel Benavente, núm. 769-770, enero de 2011, págs. 4-8.

-Brown, Joan Lipman: "Carmen Martín Gaité: los años americanos", en Teruel, José y Valcárcel, Carmen (eds.): *Un lugar llamado Carmen Martín Gaité*, Madrid, Ediciones Siruela, 2014, págs. 82-93.

-Buck, Carla Olson: "Textual Openness in the Work of Carmen Martín Gaité", en *Ojáncano*, núm. 7, abril de 1993, págs. 51-64.

-Buck, Carla Olson: "Rewriting the novela rosa: Carmen Martín Gaité's *Fragmentos de interior*", en *Hispanófila*, núm. 112, 1994, págs. 27-38.

-Buck, Carla Olson: "Questions of Desire and Identity in Carmen Martín Gaité's *El balneario*", en *Letras Femeninas*, XXI, núm. 1-2, 1995, págs. 113-124.

-Bush, Andrew: "Dwelling on Two Stories (Carmen Martín Gaité, María Zambrano)", en *Revista de Estudios Hispánicos*, núm. 36, págs. 159-189.

-Butler de Foley, Isabel: "Hacia un estudio del tiempo en la obra narrativa de Carmen Martín Gaité", en *Ínsula*, núm. 452-453, julio-agosto de 1984, pág. 18.

-Cáceres Milnes, Andrés: "Carmen Martín Gaité y los Cuentos completos: marginalidad e 'inner exile' como actitud vital", en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, *Carmen Martín Gaité. Nuevas perspectivas*, núm. 52, enero-junio 2014, págs. 94-109, disponible en www.ucm.es.

-Calvi, Maria Vittoria: "*Caperucita en Manhattan* o la magia della parola", en *Quaderni del Dipartimento di Lingue e Letterature Neolatine*, Univerisità di Bérgamo, núm. 7, 1992-1993, págs. 65-78.

-Calvi, Maria Vittoria. "La Regina della Neve' di Carmen Martín Gaité", en Perassi, Emilia (ed.): *Tradizione, innovazione, modelli. Scrittura femminile del mondo iberico e americano*, Roma, Bulzoni, 1996, págs. 501-517.

-Calvi, Maria Vittoria: "Carmen Martín Gaité, en busca de interlocutor italiano", en Martinell Gifre, Emma (coord.): *Al encuentro de Carmen Martín Gaité. Homenajes y bibliografía*, Barcelona, Departamento de Filología Hispánica de la Universidad de Barcelona, 1997, págs. 52-56.

-Calvi, Maria Vittoria: "Il linguaggio variabile di Carmen Martín Gaité", en Calvi, Maria Vittoria (ed.): *La lingua spagnola dalla tradizione a oggi (1975-1995)*, Viareggio, Baroni, 1997, págs. 73-90.

-Calvi, Maria Vittoria: "La recepción italiana de Carmen Martín Gaité (I)", en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, núm. 8, 1998, disponible en http://www.ucm.es/OTROS/especulo/cmgaite/mv_calvi.htm.

-Calvi, Maria Vittoria: "La recepción italiana de Carmen Martín Gaité (II)", en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, 1999, disponible en <http://www.ucm.es/OTROS/especulo/cmgaite/mvcalvi2.html>.

-Calvi, Maria Vittoria: "Reanudar el hilo", en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, 2001, disponible en <http://www.ucm.es/info/especulo/cmgaite/hilo.html>.

-Calvi, Maria Vittoria: "La scrittura dell'io in Carmen Martín Gaité", en *Culture: Annali dell'Istituto di Lingue della Facoltà di Scieze Politiche dell'Università degli Studi di Milano*, núm. 16, 2002, págs. 65-79.

-Calvi, Maria Vittoria: "Introducción" a Martín Gaité, Carmen: *Cuadernos de todo*, Barcelona, Debolsillo, 2003, págs. 9-16.

-Calvi, Maria Vittoria: "Presentación de los *Cuadernos de todo* en Salamanca", en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, febrero de 2003, disponible en http://www.ucm.es/OTROS/especulo/cmgaite/c_todo.html.

-Calvi, Maria Vittoria: "Los *Cuadernos de todo* de Carmen Martín Gaité", en Cusato, Domenico Antonio; Frattale, Loretta; Morelli, Gabriele; Taravacci, Pietro y Tejerina, Belén (coords.): *La memoria delle lingue: la didattica e lo studio delle lingue della Penisola Iberica in Italia*, Messina, Andrea Lippolis, 2004, vol. 2, págs. 37-50.

-Calvi, Maria Vittoria: "Introducción" a Martín Gaité, Carmen: *El libro de la fiebre*, Madrid, Cátedra, 2007, págs. 9-74.

-Calvi, Maria Vittoria: "El autobiografismo dialógico de Carmen Martín Gaité", en *Turia. Revista Cultural*, 83, 2007, págs. 223-235.

-Calvi, Maria Vittoria: "Carmen Martín Gaité y Natalia Ginzburg", en *Ínsula. El legado de Carmen Martín Gaité*, coord. José Teruel Benavente, núm. 769-770, enero de 2011, págs. 33-37.

-Calvi, Maria Vittoria: "Un cuento autobiográfico de Carmen Martín Gaité: 'El otoño de Poughkeepsie'", en Encinar, M.^a Ángeles y Valcárcel, Carmen: *En breve. Cuentos de escritoras españolas (1975-2010). Estudios y antología*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2012, págs. 73-89.

-Calvi, Maria Vittoria: "Poética del lugar y actitud autobiográfica en Carmen Martín Gaité", en Teruel, José y Valcárcel, Carmen (eds.): *Un lugar llamado Carmen Martín Gaité*, Madrid, Ediciones Siruela, 2014, págs. 124-137.

-Campbell, Federico: "Carmen Martín Gaité o la búsqueda de interlocutor", en *Infame Turba*, Barcelona, Lumen, 1971, págs. 357-366.

-Cantavella, Juan: "Sobrevivir en un mar de tintas", en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, núm. 8, 1998, disponible en <http://www.ucm.es/OTROS/especulo/cmgaite/jcantave.htm>.

-Carbayo Abengózar, Mercedes: "A manera de subversión: Carmen Martín Gaité", en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, núm. 8, 1998, disponible en <http://www.ucm.es/OTROS/especulo/cmgaite/carbayo.htm>.

-Carbayo Abengózar, Mercedes: "De la intra-historia a la propia-historia. Lidiando con la historia y la literatura en María Zambrano y Carmen

Martín Gaité", en Cuevas García, Cristóbal (ed.): *Escribir mujer. Narradoras españolas hoy*, Málaga, Servicio de Publicaciones de la Universidad, 2000, págs. 305-313.

-Carbayo-Abengózar, Mercedes: "Significación social de las novelas de Carmen Martín Gaité en cuanto al desarrollo de la conciencia feminista en la España del siglo XX", en López Criado, Fidel (coord.): *Literatura y sociedad: el papel de la literatura en el siglo XX*, La Coruña, Servicio de Publicaciones de la Universidad, 2001, págs. 361-375.

-Carbayo-Abengózar, Mercedes: "Lo raro no es solo vivir, lo raro es también hablar", en Redondo Goicoechea, Alicia (ed.): *Carmen Martín Gaité*, Madrid, Ediciones del Orto, 2004, págs. 19-32.

-Carbayo-Abengózar, Mercedes: "Carmen Martín Gaité y la cultura popular", en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, *Carmen Martín Gaité. Nuevas perspectivas*, núm. 52, enero-junio 2014, págs. 147-156, disponible en www.ucm.es.

-Cárceles Alemán, Ana: "Transformación de la realidad en *El cuarto de atrás* de Carmen Martín Gaité", en *Homenaje al profesor Juan Barceló Jiménez*, Murcia, Academia Alfonso X el Sabio, 1990, págs. 121-130.

-Castillo, Debra A.: "Never-Ending Story: Carmen Martín Gaité's *The Back Room*", en *Publications of the Modern Language Association of America*, CII, núm. 5, octubre de 1987, págs. 814-828.

-Castrejón Sánchez, María: "*Lo raro es vivir*", en Redondo Goicoechea, Alicia (ed.): *Carmen Martín Gaité*, Madrid, Ediciones del Orto, 2004, págs. 185-197.

-Chitenden, Jean S.: "*El cuarto de atrás* as Autobiography", en *Letras Femeninas*, monográfico *Voces femeninas en la literatura de la guerra civil española: una valoración crítica al medio siglo de historia 1936-1986*, XII, núm. 1-2, 1986, págs. 78-84.

-Chirbes, Rafael: "Puntos de fuga", en *Ínsula. El legado de Carmen Martín Gaité*, coord. José Teruel Benavente, núm. 769-770, enero de 2011, págs. 2-4.

-Chirbes, Rafael: "La generosidad de la constancia", en Teruel, José y Valcárcel, Carmen (eds.): *Un lugar llamado Carmen Martín Gaité*, Madrid, Ediciones Siruela, 2014, págs. 58-64.

-Chown, Linda E.: "*Fragments de interior: Pieces and Patterns*", en *Hispanófila*, XXXI, núm. 91, septiembre de 1987, págs. 1-12.

-Chown, Linda E.: "Palimpsestic Biography: *The Back Room*", en González del Valle, Luis T. & Baena, Julio (eds.): *Critical Essays on the*

Literatures of Spain and Spanish America, Boulder, Society of Spanish and Spanish American Studies, 1991, págs. 57-64.

-Cibreiro, Estrella: "Transgrediendo la realidad histórica y literaria: el discurso fantástico en *El cuarto de atrás*", en *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, XX, núm. 1-2, 1995, págs. 29-46.

-Ciplijauskaitė, Birutė: "En busca del redondel de luz (*Los parentescos* de Carmen Martín Gaité)", en *La construcción del "yo" femenino en la literatura*, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 2004, págs. 377-391.

-Collins, Marsha S.: "Inscribing the Space of Female Identity in Carmen Martín Gaité's *Entre visillos*", en *Symposium*, LI, núm. 2, 1997, págs. 66-78.

-Collins, Marsha S.: "Telling the Night Away: Spinning Tales in Carmen Martín Gaité's *Retahílas*", en Glenn, Kathleen M. & Rolón Collazo, Lissette (eds.): *Carmen Martín Gaité: Cuento de nunca acabar/Never-ending Story*, Boulder (Colorado, USA), Society of Spanish and Spanish-American Studies, 2003, págs. 51-67.

-Colmeiro, José F.: "Conjurando los fantasmas del pasado en *El cuarto de atrás*", en Glenn, Kathleen M. & Rolón Collazo, Lissette (eds.): *Carmen Martín Gaité: Cuento de nunca acabar/Never-ending Story*, Boulder (Colorado, USA), Society of Spanish and Spanish-American Studies, 2003, págs. 69-88.

-Cruz, Jacqueline: "De *El cuarto de atrás* a *Nubosidad variable*: la conquista de la autoridad escrituraria en la obra de Carmen Martín Gaité", en Arencibia, Juana A., Rosas, Yolanda y Lojo María Rosa (eds.): *La nueva mujer en la escritura de autoras hispánicas: ensayos críticos*, Montevideo, Instituto Literario y Cultural Hispánico, 1995, págs. 125-142.

-Cruz Cámara, Nuria: "Un aspecto de la metaficción en Carmen Martín Gaité: funciones de la *mise en abyme* en *Lo raro es vivir*", en *Explicaciones de textos literarios*, vol. XXVI, núm. 1, Número ordinario 1997-1998, Department of Foreign Languages, California, State, Sacramento, págs. 30-40.

-Cruz Cámara, Nuria: "*Nubosidad variable*: escritura, evasión y ruptura", en *Hispanófila*, núm. 126, 1999, págs. 15-24.

-Curutchet, Juan Carlos: "Entre el realismo crítico y el realismo histórico" (*Entre visillos*), en *Introducción a la novela española de postguerra*, Montevideo, Alfa, 1966, págs. 119-132.

-Cusato, Domenico Antonio: "Su alcune fonti di 'Caperucita en Manhattan' di Carmen Martín Gaité", en Perasi, Emilia (ed.): *Tradizione*,

innovazione, modelli. Scrittura femminile del mondo iberico e americano, Roma, Bulzoni, 1996, págs. 481-499.

-Delgado, Josefina: "El cuento de nunca acabar: técnica narrativa", en Martinell Gifre, Emma (ed.): *Carmen Martín Gaité*, Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica, 1993, págs. 28-32. 21-39

-Doyle, Kathleen: "The Gothic in Martín Gaité's *El cuarto de atrás*: Destabilizing the Sección Femenina's Myth of *la mujer muy mujer*", en Wood, Jennifer & Womack, Marian (eds.): *Beyond the back room (electronic resource): new perspectives on Carmen Martín Gaité*, Oxford, New York, Peter Lang, 2011, págs. 173-188.

-Durán, Manuel: "Carmen Martín Gaité, *Retahílas*, *El cuarto de atrás*, y el diálogo sin fin", en *Revista Iberoamericana*, vol. XLVII, núm. 116-117, julio-diciembre de 1981, págs. 233-240.

-Durán, Manuel: "El cuarto de atrás: imaginación, fantasía, misterio; Todorov y algo más", en Servodidio, Mirella & Welles, Marcia L. (eds.): *From Fiction to Metafiction: Essays in Honor of Carmen Martín Gaité*, Lincoln (Nebraska), Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1983, págs. 129-137.

-Durán Giménez-Rico, Isabel: "El viaje a la infancia en la obra autobiográfica de Mary MacCarthy y Carmen Martín Gaité", en *Epos, Revista de Filología*, vol. 7, 1991, págs. 485-505.

-Egido, Aurora: "Mefistóteles en *El cuarto de atrás* de Carmen Martín Gaité", en *Salina. Revista de Lletres*, núm. 8, 1994, págs. 59-66.

-El Saffar, Ruth: "Carmen Martín Gaité and *El castillo de las tres murallas*", en *Letras Femeninas*, núm. 8, 2, 1982, págs. 46-53.

-El Saffar, Ruth: "Liberation and the Labyrinth: A Study of the Works of Carmen Martín Gaité", en Servodidio, Mirella & Welles, Marcia L. (eds.): *From Fiction to Metafiction: Essays in Honor of Carmen Martín Gaité*, Lincoln (Nebraska), Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1983, págs. 185-196.

-El Saffar, Ruth: "Shaping the Chaos: Carmen Martín Gaité and The Never-Ending Tale", en *The International Fiction Review*, XI, núm. 1, Winter 1984, págs. 25-30.

-El Saffar, Ruth: "Redeeming Loss: Reflections on Carmen Martín Gaité's *The Back Room*", en *Revista de Estudios Hispánicos*, XX, núm. 1, enero de 1986, págs. 1-14.

-Encinar, Ángeles y Glenn, Kathleen M.: "Ventanas al yo y al mundo americano en los *Cuadernos de todo*, de Carmen Martín Gaité", en

Teruel, José y Valcárcel, Carmen (eds.): *Un lugar llamado Carmen Martín Gaité*, Madrid, Ediciones Siruela, 2014, págs. 94-108.

-Escartín Gual, Montserrat: "La palabra viva de Carmen Martín Gaité", en *Ínsula*, núm. 649-650, págs. 36-38.

-Escartín Gual, Montserrat: "Carmen Martín Gaité: la escritura terapéutica", en *Revista de literatura*, CSIC, vol. 76, núm. 152, 2014, págs. 575-603.

-Espadas, Elizabeth: "The Short Fiction of Carmen Martín Gaité", en *Letras Femeninas*, IV, 1978, págs. 3-19.

-Fagundo, Ana María: "Carmen Martín Gaité: el arte de narrar y la narración interminable", en *Literatura femenina de España y las Américas*, Madrid, Fundamentos, 1995, págs. 143-154.

-Feal, Carlos: "Hacia la estructura de *Fragmentos de interior*", en Servodidio, Mirella & Welles, Marcia L. (eds.): *From Fiction to Metafiction: Essays in Honor of Carmen Martín Gaité*, Lincoln (Nebraska), Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1983, págs. 93-105.

-Fernández Hoyos, Sonia: "El viaje y la aventura en *El pastel del diablo*, de Carmen Martín Gaité: una propuesta de lectura", en Marco, A. et al., *Actas del VII Congreso Internacional de la Sociedad Española de Didáctica de la Lengua y la Literatura*, tomo II, A Coruña, Diputación, 2004.

-Fernández Hoyos, Sonia: "Notas para un análisis de *Retahílas*", en Redondo Goicoechea, Alicia (ed.): *Carmen Martín Gaité*, Madrid, Ediciones del Orto, 2004, págs. 149-160.

-Fernández Hoyos, Sonia: "La *correspondencia* de lo estético. Notas para Carmen Martín Gaité-Juan Benet: *Correspondencia*", ed. de José Teruel (Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2011), en *Manuscr. Cao*, núm. 11, 2011, págs. 1-3.

-Fernández Hoyos, Sonia: "El legado ensayístico de Carmen Martín Gaité: los ensayos históricos o la lucidez de leer la historia", en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, *Carmen Martín Gaité. Nuevas perspectivas*, núm. 52, enero-junio 2014, págs. 110-122, disponible en www.ucm.es.

-Ferrán, Ofelia: "Mitos y mentiras, historia(s) y ficciones. Scherezade en *El cuarto de atrás*", en Glenn, Kathleen M. & Rolón Collazo, Lissette (eds.): *Carmen Martín Gaité: Cuento de nunca acabar/Never-ending Story*, Boulder (Colorado, USA), Society of Spanish and Spanish-American Studies, 2003, págs. 89-107.

-Fiordaliso, Giovanna: "Ricordando Carmen Martín Gaité", en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, 2001, en <http://www.ucm.es/info/especulo/cmgaite/ricorda.html>.

-Fiordaliso, Giovanna: "Carmen Martin Gaité e l'autobiografia: frammenti di vita e letteratura", en *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche* VII, 2004, págs. 123-151.

-Fiordaliso, Giovanna: "*El libro de la fiebre y los Cuadernos de todo* de Carmen Martín Gaité: escritura, literatura, vida", en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, *Carmen Martín Gaité. Nuevas perspectivas*, núm. 52, enero-junio 2014, págs. 10-21, disponible en www.ucm.es.

-Ford Chisholm, Kimberly: "Maternal-Filial Mirroring and Subjectivity in Carmen Martín Gaité's *Lo raro es vivir*", en Glenn, Kathleen M. & Rolón Collazo, Lissette (eds.): *Carmen Martín Gaité: Cuento de nunca acabar/Never-ending Story*, Boulder (Colorado, USA), Society of Spanish and Spanish-American Studies, 2003, págs. 109-127.

-Fuente, Inmaculada de la: "Carmen Martín Gaité: de lo vivido a lo soñado", en *Mujeres de la posguerra. De Carmen Laforet a Rosa Chacel: historia de una generación*, Barcelona, Planeta, 2002, págs. 158-238.

-García, Adrián M.: "Carmen Martín Gaité's *El cuarto de atrás*: a poetics of silence", en *Romance Languages Annual*, núm. 8, 1996, págs. 476-484.

-Garlinger, Patrick-Paul: "Lost Lesbian Love Lettres? Epistolary Erasure and Queer Readers in Martín Gaité's *El cuarto de atrás*", en *Bulletin of Hispanic Studies*, LXXVI, núm. 4, 1999, págs. 513-533.

-Garriga Espino, Ana: "Leyendo a Teresa de Jesús a través de Carmen Martín Gaité", en Teruel, José y Valcárcel, Carmen (eds.): *Un lugar llamado Carmen Martín Gaité*, Madrid, Ediciones Siruela, 2014, págs. 191-206.

-Giovacchini, Teresa Iris: "Los géneros fingidos", en Martinell Gifre, Emma (ed.): *Carmen Martín Gaité*, Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica, 1993, págs. 41-44.

-Giovacchini, Teresa Iris: "Espejo e interlocución en *Nubosidad variable* de Carmen Martín Gaité", en *Letras* (Universidad Católica de Argentina), núm. 31-32, 1995, págs. 61-77.

-Giovacchini, Teresa Iris: "El proceso de concienciación de la mujer escritora en la novelística de Carmen Martín Gaité", en Ferreira de Cassone, Florencia & Granata de Egües, Gladys (eds.): *Mujer. Historia y*

Cultura, Mendoza, Grupo de Estudios sobre la Crítica-Municipalidad de Mendoza, 1997, págs. 159-163.

-Glenn, Kathleen M.: "Communication in the Works of Carmen Martín Gaité", en *Romance Notes*, IX, núm. 3, Spring 1979, págs. 277-283.

-Glenn, Kathleen M.: "Hilos, ataduras y ruinas en la novelística de Carmen Martín Gaité", en Pérez, Janet W. (ed.): *Novelistas femeninas de la postguerra española*, Madrid, Ediciones José Porrúa Turanzas, S.A., 1983, págs. 33-45.

-Glenn, Kathleen M.: "*El cuarto de atrás*: Literature as juego and the Self-Reflexive Text", en Servodidio, Mirella & Welles, Marcia L. (eds.): *From Fiction to Metafiction: Essays in Honor of Carmen Martín Gaité*, Lincoln (Nebraska), Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1983, págs. 149-159.

-Glenn, Kathleen, M.: "From Social Realism to Self-Reflection: Carmen Martín Gaité and the Postwar Novel", en *Letras Femeninas*, X, 1984, págs. 8-26.

-Glenn, Kathleen M.: "Martín Gaité, Todorov and the Fantastic", en Collins, Robert A. and Pearce, Howard D. (eds.), Rabin, E. S. (introd.): *The Scope of the Fantastic. Theory, Technique, Major Authors*, London, Greenwood Press, 1985, págs. 165-172.

-Glenn, Kathleen M.: "La posibilidad de diálogo: *Retahílas* de Carmen Martín Gaité", en *Explicación de Textos Literarios*, XVI, núm. 2, 1987-1988, págs. 85-92.

-Glenn, Kathleen M.: "Collage, Textile and Palimpsest: Carmen Martín Gaité's *Nubosidad variable*", en *Romance Languages Annual*, núm. 5, 1993, págs. 408-413.

-Glenn, Kathleen M. y Rolón Collazo, Lissette: "La escritura y los castillos", en Glenn, Kathleen M. & Rolón Collazo, Lissette (eds.): *Carmen Martín Gaité: Cuento de nunca acabar/Never-ending Story*, Boulder (Colorado, USA), Society of Spanish and Spanish-American Studies, 2003, págs. 13-16.

-Glenn, Kathleen M. y Rolón Collazo, Lissette: "Rozando los pliegues de la ambigüedad: Epílogos", en Glenn, Kathleen M. & Rolón Collazo, Lissette (eds.): *Carmen Martín Gaité: Cuento de nunca acabar/Never-ending Story*, Boulder (Colorado, USA), Society of Spanish and Spanish-American Studies, 2003, págs. 253-258.

-Gómez Manzano, Pilar: "Aproximación a la lengua del coloquio" (*Entre visillos*), en *Anales de la Universidad de Cádiz*, núm. 3-4, 1986-1987, págs. 361-386.

-González, Josefina: "Dibujo, espacio y ecofeminismo en la C. de *El cuarto de atrás*", en *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, XIX, núm. 1, Spring 1994, págs. 83-95.

-González Couso, David: "El léxico familiar de Carmen Martín Gaité", en Morón Espinosa, A. César (coord.): *III Congreso de Aleph: En Teoría, hablamos de Literatura*, Granada, Libros Dauro, 2007, págs. 558-563.

-González Couso, David: "Carmen Martín Gaité y su geografía literaria", en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, núm. 41, 2009, última fecha de revisión 20 de marzo de 2013, disponible en <http://www.ucm.es/info/especulo/numero41/cmggeoli.html>.

-González Couso, David: "Alas de libélula. *El pastel del diablo*, de Carmen Martín Gaité", en *Moenia*, núm. 14, 2009, págs. 391-403.

-González Couso, David: "El tiempo de la incertidumbre. Notas para la lectura de *El pastel del diablo*, de Carmen Martín Gaité", en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, *Carmen Martín Gaité. Nuevas perspectivas*, núm. 52, enero-junio 2014, págs. 36-47, disponible en www.ucm.es.

-Gopegui, Belén: "Prólogo: El redondel de la luz", en Martín Gaité, Carmen: *Los parentescos*, Barcelona, Anagrama, 2003, págs. 7-22 (edición original: 2001).

-Gould Levine, Linda: "Carmen Martín Gaité's *El cuarto de atrás*: A Portrait of the Artist as Woman", en Servodidio, Mirella & Welles, Marcia L. (eds.): *From Fiction to Metafiction: Essays in Honor of Carmen Martín Gaité*, Lincoln (Nebraska), Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1983, págs. 161-172.

-Gould Levine, Linda: "Isabel Allende y Carmen Martín Gaité: el mundo al revés", en *Poder y libertad*, XIII, 2.º trimestre de 1990, págs. 14-17.

-Granata de Egües, Gladys: "El autor y el receptor en la obra de Carmen Martín Gaité", en Genoud de Fourcade, Mariana (ed.): *Literatura y conocimiento. Estudios teórico-críticos sobre narrativa, lírica y teatro*, Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, 1998, págs. 103-135.

-Gras, Dunia: "*El cuarto de atrás*: intertextualidad, juego y tiempo", en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, núm. 8, 1998, disponible en <http://www.ucm.es/OTROS/especulo/cmgaite/dgras.htm>.

-Guerrero Solier, Eloísa: "*Ritmo lento* y la renovación de la novela en los setenta", en *Analecta Malacitana*, XIII, núm. 1, 1990, págs. 93-106.

-Guerrero, Solier, Eloísa: "El interlocutor en la obra de Carmen Martín Gaité", en *Analecta Malacitana*, XV, núm. 1-2, 1992, págs. 319-331.

-Guiral Steen, Maria Sergia: "El tejeteje de Carmen Martín Gaité en *El cuarto de atrás*", en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, núm. 29, 2005, disponible en <http://www.ucm.es/info/especulo/numero29/tejecm.html>.

-Gullón, Ricardo: "Retahíla sobre *Retahílas*", en Servodidio, Mirella & Welles, Marcia L. (eds.): *From Fiction to Metafiction: Essays in Honor of Carmen Martín Gaité*, Lincoln (Nebraska), Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1983, págs. 73-91.

-Gustrán Loscos, Ana: "La huella del cine en *Nubosidad variable*", en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, *Carmen Martín Gaité. Nuevas perspectivas*, núm. 52, enero-junio 2014, págs. 157-165, disponible en www.ucm.es.

-Gutiérrez Estupiñán, Raquel: "La escritora y el hombre-musa (Carmen Martín Gaité en *El cuarto de atrás*)", en *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, núm. 11, 2002, págs. 189-204.

-Hart, Stephen M.: "Carmen Martín Gaité: *El cuarto de atrás*", en *White Ink. Essays on Twentieth-Century Feminine Fiction in Spain and Latin America*, London and Madrid, Tamesis Books Limited, 1993, págs. 71-78.

-Harvey, Jessamy: "Moving Beyond Identification: Carmen Martín Gaité, from Passionate Reader to Co-Scriptwriter", en Wood, Jennifer & Womack, Marian (eds.): *Beyond the back room (electronic resource): new perspectives on Carmen Martín Gaité*, Oxford, New York, Peter Lang, 2011, págs. 35-50.

-Higuero, Francisco Javier: "La exploración de la diferencia en *Nubosidad variable* de Carmen Martín Gaité", en *Bulletin of Hispanic Studies*, LXXIII, núm. 4, 1996, págs. 401-414.

-Jaffe, Catherine: "Excavations: History and the Woman Reader in the Work of Carmen Martín Gaité", en Glenn, Kathleen M. & Rolón Collazo, Lisette (eds.): *Carmen Martín Gaité: Cuento de nunca acabar/Never-ending Story*, Boulder (Colorado, USA), Society of Spanish and Spanish-American Studies, 2003, págs. 214-231.

-Jiménez González, Mercedes: "Carmen Martín Gaité: En busca de interlocutor", en *Alaluz*, XXII, núm. 1, Spring 1990, págs. 69-72.

-Jiménez González, Mercedes: "*El pastel del diablo*: un juego alegórico sobre la iniciación literaria de Carmen Martín Gaité", en *Letras Femeninas*, vol. XVIII, núm. 1-2, primavera-verano 1992, págs. 83-90.

-Johnson, Roberta: "El pensamiento feminista de Carmen Martín Gaité", en *Ínsula. El legado de Carmen Martín Gaité*, coord. José Teruel Benavente, núm. 769-770, enero de 2011, págs. 12-16.

-Johnson, Roberta: "Teaching Carmen Martín Gaité as a Feminist Thinker", en Brown, Joan Lipman (ed.): *Approaches to Teaching the Works of Carmen Martín Gaité*, Nueva York, The Modern Language Association, 2013, págs. 208-223.

-Johnson, Roberta: "Carmen Martín Gaité y María Zambrano: una sintonía" (sobre *El libro de la fiebre*), en Teruel, José y Valcárcel, Carmen (eds.): *Un lugar llamado Carmen Martín Gaité*, Madrid, Ediciones Siruela, 2014, págs. 65-81.

-Josa, Lola: "La perspectiva narrativa en *Nubosidad variable*. Homenaje a Carmen Martín Gaité (1925-2000)", en *Anuario Brasileño de Estudios Hispánicos*, 10, 2000, págs. 171-179.

-Jurado Morales, José: "Los cuentos de mujeres de Carmen Martín Gaité", en *Mujeres y Creación Literaria*, Actas del II Simposio Internacional Luis Goytisolo sobre Narrativa Hispánica Contemporánea, Puerto de Santa María, Cádiz, 24-26 de noviembre de 1994.

-Jurado Morales, José: "*Esperando el porvenir*. Homenaje a Ignacio Aldecoa de Carmen Martín Gaité", en *Draco. Revista de Literatura Española*, núm. 7, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 1995, págs. 293-296.

-Jurado Morales, José: "Un día de libertad", primer cuento de Carmen Martín Gaité", en Ramos Ortega, José Manuel y Pérez-Bustamante Mourier, Ana-Sofía (eds.): *Literatura española alrededor de 1950: Panorama de una diversidad*, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad, 1996, págs. 199-221.

-Jurado Morales, José: "El cuarto de atrás" de Carmen Martín Gaité: un texto complejo", en Ruiz Castellanos, Antonio; Víñez Sánchez, Antonia y Sáez Durán, Juan (eds.): *Retórica y Texto. Actas de los Encuentros sobre Retórica, Comunicación y Texto (Cádiz, 13-15 de diciembre de 1995)*, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad, 1998, págs. 320-322.

-Jurado Morales, José: "De vida y literatura existencial: 'Lo raro es vivir' de Carmen Martín Gaité", en *España Contemporánea* (Revista de Literatura y Cultura de las Universidades de Ohio y Zaragoza), tomo XIII, núm. 1, primavera de 2000, págs. 37-56.

-Jurado Morales, José: "La narrativa de Carmen Martín Gaité o la esencia misma del ensayo", en *Novela y Ensayo (Actas del VIII Simposio Internacional Luis Goytisolo sobre Narrativa Hispánica Contemporánea)*,

Puerto de Santa María (Cádiz), Fundación Luis Goytisolo, 2001, págs. 95-108.

-Jurado Morales, José: "Mundo interior *versus* sociedad postmoderna o una lectura de *Los parentescos* (2001) de Carmen Martín Gaité", en *Revista de Estudios Hispánicos*, XXXVI, núm. 1, enero de 2002, págs. 209-225.

-Jurado Morales, José: "La narrativa breve de Carmen Martín Gaité: algo más que cuentos de mujeres", en Redondo Goicoechea, Alicia (ed.): *Carmen Martín Gaité*, Madrid, Ediciones del Orto, 2004, págs. 91-103.

-Jurado Morales, José: "La mirada ajena: medio siglo de bibliografía sobre la obra de Carmen Martín Gaité", en *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, vol. 29, núm. 1, 2004, págs. 135-165.

-Jurado Morales, José: "Sobre los *Usos amorosos del dieciocho en España* de Carmen Martín Gaité", en *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, núm. 15, 2007, págs. 58-64.

-Jurado Morales, José: "Los pasos encontrados de Carmen Martín Gaité e Ignacio Aldecoa", en *Ínsula. El legado de Carmen Martín Gaité*, coord. José Teruel Benavente, núm. 769-770, enero-febrero de 2011, págs. 24-28.

-Jurado Morales, José: "Experiencia vital y escritura poética en Carmen Martín Gaité", *OJÁNCANO*, octubre de 2011, págs. 39-58.

-Kronik, John W.: "A Splice of Life: Carmen Martín Gaité's *Entre visillos*", en Servodidio, Mirella & Welles, Marcia L. (eds.): *From Fiction to Metafiction: Essays in Honor of Carmen Martín Gaité*, Lincoln (Nebraska), Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1983, págs. 49-60.

-Kronik, John W.: "La narrativa de Carmen Martín Gaité: escalas y contextos", en Martinell Gifre, Emma (coord.): *Al encuentro de Carmen Martín Gaité. Homenajes y bibliografía*, Barcelona, Departamento de Filología Hispánica de la Universidad de Barcelona, 1997, págs. 27-38.

-Kronik, John W.: "La recepción de Carmen Martín Gaité en los Estados Unidos", en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, núm. 8, 1998, disponible en http://www.ucm.es/OTROS/especulo/cmgaite/j_kronik.html.

-Laffey, Ann Lee: "Frente al espejo: escritura epistolar y creación de un nuevo 'yo' en *Nubosidad variable*", en *Cincinnati Romance Review*, núm. 15, 1996, págs. 90-96.

-LaLonde, Suzanne: "Una perspectiva de *Nubosidad variable* de Carmen Martín Gaité", en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, *Carmen Martín Gaité. Nuevas perspectivas*, núm. 45, 2010, disponible en <http://www.ucm.es/info/especulo/numero45/nubocmg.html>.

-Lawless, Cecilia Burke: "*Retahílas* and the Loose Threads of Home, Sweet Home", en *Revista de Estudios Hispánicos*, XXV, núm. 3, octubre de 1991, págs. 73-101.

-Llanos de los Reyes, Manuel: "La evocación, el sueño y la rutina, tres motivos fundamentales en el universo cuentístico de Carmen Martín Gaité", en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, núm. 21, 2002, disponible en http://www.ucm.es/info/especulo/numero21/cuen_cmg.html.

-Llorente, Lucía I.: "*Caperucita en Manhattan*. Caperucita en el país de las Maravillas", en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, núm. 22, 2010, última fecha de revisión 20 de marzo de 2013, disponible en <http://www.ucm.es/info/especulo/numero22/caperuci.htm>.

-Longares, Manuel: "La novela del inadaptado" (sobre *Ritmo lento*), en Teruel, José y Valcárcel, Carmen (eds.): *Un lugar llamado Carmen Martín Gaité*, Madrid, Ediciones Siruela, 2014, págs. 51-57.

-Mainer, José-Carlos: "Prefacio: La novela de un chico raro", en Martín Gaité, Carmen: *Ritmo lento*, Barcelona, Destino, 1993, págs. 7-27.

-Mainer, José-Carlos: "Introducción", en Martín Gaité, Carmen: *Ritmo lento*, Barcelona, Destino, col. Clásicos Contemporáneos Comentados, 1996, págs. VII-LX.

-Mainer, José-Carlos: "1963. *Ritmo lento*", en *De Postguerra (1951-1990)*, Barcelona, Crítica, 1994, págs. 73-76.

-Mainer, José-Carlos: "Tres rebeldes y tres libros de 1958: Ángela Figuera Aymerich, Ana María Matute y Carmen Martín Gaité" (sobre *Entre visillos*), en Teruel, José y Valcárcel, Carmen (eds.): *Un lugar llamado Carmen Martín Gaité*, Madrid, Ediciones Siruela, 2014, págs. 19-35.

-Mancera Rueda, Ana: "Spoken Discourse in the Narrative of Carmen Martín Gaité", en Wood, Jennifer & Womack, Marian (eds.): *Beyond the back room (electronic resource): new perspectives on Carmen Martín Gaité*, Oxford, New York, Peter Lang, 2011, págs. 277-296.

-Mañas Martínez, María del Mar: "Mis ataduras con Carmen Martín Gaité: una mirada personal a sus libros de ensayo", en Redondo

Goicoechea, Alicia (ed.): *Carmen Martín Gaité*, Madrid, Ediciones del Orto, 2004, págs. 33-52.

-Mañas Martínez, María del Mar: "Tirando del hilo en *Lo raro es vivir*: metáforas, mentiras y maternidad(es)", en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, *Carmen Martín Gaité. Nuevas perspectivas*, núm. 52, enero-junio 2014, págs. 80-93, disponible en www.ucm.es.

-Marco, Valeria de: "Carmen Martín Gaité, enlace entre ensayo y ficción", en Godoy Gallardo, Eduardo (ed.): *Hora actual de la novela hispánica*, Valparaíso, Ediciones Universitarias, 1994, págs. 83-99.

-Marcus, Roxanne B.: "Ritual and Repression in Carmen Martín Gaité's *Entre visillos*", en Faulhaber, Charles B. & otros (eds.): *Studies in Honor of Gustavo Correa*, Potomac (Maryland), Scripta Humanistica, XVI, 1986, págs. 137-149.

-Marina, José Antonio: Conferencia sin título, en Martinell Gifre, Emma (ed.): *Carmen Martín Gaité*, Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica, 1993, págs. 18-27.

-Marina, José Antonio: "La memoria creadora de Carmen Martín Gaité", en Martinell Gifre, Emma (coord.): *Al encuentro de Carmen Martín Gaité. Homenajes y bibliografía*, Barcelona, Departamento de Filología Hispánica de la Universidad de Barcelona, 1997, págs. 18-27.

-Martín Garzo, Gustavo: "El cuento de nunca acabar". Notas de lectura", en *Ínsula. El legado de Carmen Martín Gaité*, coord. José Teruel Benavente, núm. 769-770, enero de 2011, págs. 48-49.

-Martinell Gifre, Emma: "Un aspecto de la técnica presentativa de Carmen Martín Gaité en *Retahílas*", en *Archivum*, vol. XXXI-XXXII, 1981-1982, págs. 463-481.

-Martinell Gifre, Emma: "Retahíla con nieve en Nueva York", en Servodidio, Mirella & Welles, Marcia L. (eds.): *From Fiction to Metafiction: Essays in Honor of Carmen Martín Gaité*, Lincoln (Nebraska), Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1983, págs. 19-24.

-Martinell Gifre, Emma: "*El cuarto de atrás*: un mundo de objetos", en *Revista de Literatura*, tomo XLV, núm. 89, enero-junio de 1983, págs. 143-153, Madrid.

-Martinell Gifre, Emma: "Prólogo", a Martín Gaité, Carmen: *Desde la ventana*, Madrid, Espasa Calpe, 1992, págs. 9-21.

- Martinell Gifre, Emma: Conferencia sin título, en Martinell Gifre, Emma (ed.): *Carmen Martín Gaité*, Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica, 1993, págs. 46-49.
- Martinell Gifre, Emma: "A modo de introducción", en Martinell Gifre, Emma (ed.): *Carmen Martín Gaité*, Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica, 1993, págs. 13-17.
- Martinell Gifre, Emma: "Prólogo" a Martín Gaité, Carmen: *Retahílas*, Barcelona, Destino, 1994, págs. III-XX.
- Martinell Gifre, Emma: "Las imágenes en *Lo raro es vivir* de Carmen Martín Gaité", en *Anuario de Estudios Filológicos*, XXI, 1998, págs. 227-241.
- Martinell Gifre, Emma: "Introducción" y "Bibliografía selecta", en Martín Gaité, Carmen: *Cuéntame*, ed. de Emma Martinell Gifre, Madrid, Espasa Calpe, 1999, págs. 9-46.
- Martinell Gifre, Emma: "*Fragmentos de interior*", en Redondo Goicoechea, Alicia (ed.): *Carmen Martín Gaité*, Madrid, Ediciones del Orto, 2004, págs. 161-172.
- Martínez Quiroga, Pilar: "Back to the Local: The Representation of Galicia in Carmen Martín Gaité's *Retahílas*", en Wood, Jennifer & Womack, Marian (eds.): *Beyond the back room (electronic resource): new perspectives on Carmen Martín Gaité*, Oxford, New York, Peter Lang, 2011, págs. 159-172.
- Martínez Romero, Carmen: "La figura del narratorio en Carmen Martín Gaité. Análisis de *El balneario*", en *Literatura Contemporánea en Castilla y León*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1988, págs. 398-404.
- Martínez Romero, Carmen: "Relaciones textuales en la novela femenina de la subjetividad: Gaité, Rodoreda y Riera", en Menchacatorre, F. (ed.): *Ensayos de literatura europea e hispanoamericana*, San Sebastián, Universidad del País Vasco, 1990, págs. 293-297.
- Martínez Ruiz, Florencio: "El despegue del realismo, vía Carmen Martín Gaité", en *La Estafeta Literaria*, núm. 579, 1 de enero de 1976.
- Martínez Torrón, Diego: "La obra narrativa de Carmen Martín Gaité", en *Anuario Brasileño de Estudios Filológicos*, núm. 1, 1991, págs. 139-164.
- Matamoro, Blas: "Carmen Martín Gaité: el viaje al cuarto de atrás", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 351, septiembre de 1979, págs. 581-605, Madrid, Instituto de Cooperación Iberoamericana.

-Mateo Díez, Luis: "En `El balneario'", en *Ínsula. El legado de Carmen Martín Gaité*, coord. José Teruel Benavente, núm. 769-770, enero de 2011.

-Mateu Mur, Anna: "El cine y la televisión en los artículos de prensa de Carmen Martín Gaité", en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, *Carmen Martín Gaité. Nuevas perspectivas*, núm. 52, enero-junio 2014, págs. 138-146, disponible en www.ucm.es.

-Mayans Natal, María Jesús: "La etapa preadulta en la estructura de la vida", en Mayans Natal, María Jesús: *Narrativa feminista española de posguerra*, Madrid, Pliegos, 1991, págs. 159-189.

-Montoro Ruiz, Jesús: "La hermana pequeña de Carmen Martín Gaité: ¿un acierto o un descalabro literario?", en Redondo Goicoechea, Alicia (ed.): *Carmen Martín Gaité*, Madrid, Ediciones del Orto, 2004, págs. 81-90.

-Munárriz Peralta, Jesús: "Presentación", en Martín Gaité, Carmen: *Después de todo. Poesía a rachas*, Madrid, Hiperión, 1993, págs. 9-15.

-Myers, Eunice Doman: "Carmen Martín Gaité's *El pastel del Diablo*: The Hero's Initiation", en *Letras Peninsulares*, núm. 16, 2-3, 2004, págs. 409-430.

-Navajas, Gonzalo: "El diálogo y el yo en *Retahílas* de Carmen Martín Gaité", en *Hispanic Review*, LIII, núm. 1, Winter 1985, págs. 25-39.

-Navarro, Rosa: "Coda: Editing one of Martín Gaité's Notebooks, or The Sewing Studio", en Wood, Jennifer & Womack, Marian (eds.): *Beyond the back room (electronic resource): new perspectives on Carmen Martín Gaité*, Oxford, New York, Peter Lang, 2011, págs. 297-302.

-Niemöller, Susanne: "*Después de todo. Poesía a rachas*. La obra poética de Carmen Martín Gaité", en Redondo Goicoechea, Alicia (ed.): *Carmen Martín Gaité*, Madrid, Ediciones del Orto, 2004, págs. 67-80.

-Nieva de la Paz, Pilar: "La situación social de la mujer española de posguerra: *Fragmentos de interior* y *El cuarto de atrás*, de Carmen Martín Gaité", en Nieva de la Paz, Pilar: *Narradoras españolas en la transición política*, Madrid, Editorial Fundamentos, 2004, págs. 109-122.

-Nieva de la Paz, Pilar: "La renovación de los géneros mediante la fantasía: *El cuarto de atrás*, de Carmen Martín Gaité", en Nieva de la Paz, Pilar: *Narradoras españolas en la transición política*, Madrid, Editorial Fundamentos, 2004, págs. 290-300.

-Nieva de la Paz, Pilar: "Modelos femeninos de ruptura en la literatura de las escritoras españolas del siglo XX: Concha Méndez (1898-1986), Carmen Martín Gaité (1925-2000) y Rosa Montero (1951-), en *Foro Hispánico: revista hispánica de Flandes y Holanda*, núm. 34, 2009, monográfico sobre Roles de género y cambio social en la literatura española del siglo XX, Pilar Nieva de la Paz (coord.), págs. 107-131.

-Ochoa, Debra J.: "Martín Gaité's *Vision de Nueva York*: Collage of Public and Private Space", en Wood, Jennifer & Womack, Marian (eds.): *Beyond the back room (electronic resource): new perspectives on Carmen Martín Gaité*, Oxford, New York, Peter Lang, 2011, págs. 81-98.

-Odartey Wellington, Dorothy: "Martín Gaité y el triunfo de la imaginación en *La Reina de las Nieves*", en *Hispanic Journal*, XVIII, núm. 1, 1997, págs. 79-87.

-Ordóñez, Elisabeth: "The Decoding and Encoding of Sex Roles in Carmen Martín Gaité's *Retahílas*", en *Kentucky Romance Quarterly*, XXVII, 1980, págs. 237-244.

-Ordóñez, Elisabeth: "Reading, Telling and the Text of Carmen Martín Gaité's *El cuarto de atrás*", en Servodidio, Mirella & Welles, Marcia L. (eds.): *From Fiction to Metafiction: Essays in Honor of Carmen Martín Gaité*, Lincoln (Nebraska), Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1983, págs. 173-184.

-Ordóñez, Elisabeth: "Talking Herself Out: Articulating the Quest for Other Texts in Two Narratives by Carmen Martín Gaité", en *Voices of their Own. Contemporary Spanish Narrative by Women*, London and Toronto, Bucknell University Press, 1991, págs. 77-100.

-Oropesa, Salvador: "*Nubosidad variable* de Carmen Martín Gaité: una alternativa ética a la cultura del pelotazo", en *Letras Peninsulares*, VIII, núm. 1, Spring 1995, págs. 55-72.

-Paatz, Annette: "Perspectivas de diferencia femenina en la obra de Carmen Martín Gaité", en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, núm. 8, 1998, disponible en http://www.ucm.es/OTROS/especulo/cmgaite/a_paatz1.htm.

-Paatz, Annette: "Notas acerca de la recepción de Carmen Martín Gaité en Alemania", en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, núm. 8, 1998, disponible en http://www.ucm.es/OTROS/especulo/cmgaite/a_paatz2.htm.

-Pacheco Oropeza, Bettina: "La niña rara: *Caperucita en Manhattan*", en Redondo Goicoechea, Alicia (ed.): *Carmen Martín Gaité*, Madrid, Ediciones del Orto, 2004, págs. 115-121.

-Palley, Julián: "El interlocutor soñado de *El cuarto de atrás* de Carmen Martín Gaité", en *Ínsula*, núm. 404-405, julio-agosto de 1980, pág.22.

-Palley, Julián: "Dreams in Two Novels of Carmen Martín Gaité", en Servodidio, Mirella & Welles, Marcia L. (eds.): *From Fiction to Metafiction: Essays in Honor of Carmen Martín Gaité*, Lincoln (Nebraska), Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1983, págs. 107-116.

-Paoli, Anne: "La recepción de la obra de Carmen Martín Gaité en Francia", en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, núm. 8, 1998, disponible en <http://www.ucm.es/OTROS/especulo/cmgaite/apaoli.htm>.

-Paoli, Anne: "Mirada sobre la relación entre espejo y personaje en algunas obras de Carmen Martín Gaité", en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, núm. 8, 1998, disponible en <http://www.ucm.es/OTROS/especulo/cmgaite/apaoli2.htm>.

-Paoli, Anne: "Approche de l'évolution narrative de Carmen Martín Gaité dans *La Reina de las Nieves*", en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, núm. 20, 2002, disponible en <http://www.ucm.es/info/especulo/numero20/reinacmg.html>.

-Paoli, Anne: "Tradition et originalité dans *El castillo de las tres murallas* de Carmen Martín Gaité", en Moner, Michel & Pérès, Christine (eds.): *Savoirs, Pouvoirs et Apprentissage dans la Littérature de Jeunesse en Langue Espagnole*, París, L'Harmattan, 2007, págs. 195-218.

-Pérez, Janet: "Portraits of the 'Femme Seule' by Laforet, Matute, Soriano, Martín Gaité, Galvarriato, Quiroga y Medio", en Manteiga, Roberto C., Galersteine, Carolyn & McNerney, Kathleen (eds.): *Feminine Concerns in Contemporary Spanish Fiction by Women*, Potomac (Maryland), Scripta Humanistica, 1988, págs. 54-76.

-Pérez, Janet: "Plant Imagery, Subversion, and Femenine Dependency: Josefina Aldecoa, Carmen Martín Gaité and María Antonia Oliver", en Valis, Noel & Maier, Carol (eds.): *In the Femenine Mode. Essays on Hispanic Women Writers*, Lewisburg, London and Toronto, Associated University Presses, 1990, págs. 78-99.

-Pérez, Janet: "*Nubosidad variable*: Carmen Martín Gaité and Woman's Words", en *Revista de Literatura Hispánica*, núm. 40-41, 1995, págs. 301-315.

-Pérez, Janet: "Structural, thematic, and symbolic mirrors in *El cuarto de atrás* and *Nubosidad variable* of Carmen Martín Gaité", en *South Central Review*, XII, núm. 1, 1995, págs. 47-63.

-Pérez, Janet: "Presencia de la `quest romance´ en las últimas obras de Carmen Martín Gaité", en Cuevas García, Cristóbal (ed.): *Escribir mujer. Narradoras españolas hoy*, Málaga, Servicio de Publicaciones de la Universidad, 2000, págs. 89-111.

-Pérez Magallón, Jesús: "Más allá de la metaficción, el placer de la ficción en *Nubosidad variable*", en *Hispanic Review*, LXIII, Spring 1995, págs. 179-191.

-Persin, Margaret: "Carmen Martín Gaité's *A rachas*: Dreams of the Past and Memories of the Future, Text(ure)s, Woven of Many Colored Threads", en *Monographic Review/Revista Monográfica*, VI, 1990, págs. 93-104.

-Petraglia, Jorge: Conferencia sin título, en Martinell Gifre, Emma (ed.): *Carmen Martín Gaité*, Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica, 1993, págs. 54-61.

-Pineda Cachero, Antonio: "Comunicación e intertextualidad en *El cuarto de atrás*, de Carmen Martín Gaité (1.ª parte): literatura versus propaganda", en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, núm. 16, 2000, disponible en <http://www.ucm.es/info/especulo/numero16/pineda1.html>.

-Pineda Cachero, Antonio: "Comunicación e intertextualidad en *El cuarto de atrás*, de Carmen Martín Gaité (2.ª parte): de lo (neo)fantástico al Caos", en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, núm. 17, 2001, disponible en <http://www.ucm.es/info/especulo/numero17/apineda2.html>.

-Piña, Cristina: "Los géneros fingidos", en Martinell Gifre, Emma (ed.): *Carmen Martín Gaité*, Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica, 1993, págs. 49-54.

-Pittarello, Elide: "Artesanías autógrafas de Carmen Martín Gaité", en *Journal of Interdisciplinary Literary Studies*, V, núm.1, 1993, págs. 101-118.

-Pittarello, Elide: "Carmen Martín Gaité: *Nubosidad variable* e altre incertezze", en *Rassegna Iberistica*, 46, 1993, págs. 87-92.

-Pittarello, Elide: "Carmen Martín Gaité alla finestra", en Susanna Regazzoni y Leonardo Buonomo (eds.): *Maschere, Le scritture delle donne nelle culture iberiche*, Roma, Bulzoni Editore, 1994, págs. 69-76.

-Pittarello, Elide: "Cuadernos de todo: La prefiguración de una carrera literaria", en *Ínsula. El legado de Carmen Martín Gaité*, coord. José Teruel Benavente, núm. 769-770, enero de 2011.

-Pittarello, Elide: "Visión de Nueva York de Carmen Martín Gaité: el ojo, la mano, la voz", en Teruel, José y Valcárcel, Carmen (eds.): *Un lugar llamado Carmen Martín Gaité*, Madrid, Ediciones Siruela, 2014, págs. 154-174.

-Pochat, María Teresa: "Sobre los *Usos amorosos del dieciocho en España* y los *Usos amorosos de la postguerra española*", en Martinell Gifre, Emma (ed.): *Carmen Martín Gaité*, Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica, 1993, págs. 33-38.

-Pombo, Álvaro: "Una aguja en un pajar", en *Ínsula. El legado de Carmen Martín Gaité*, coord. José Teruel Benavente, núm. 769-770, enero de 2011.

-Pope, Randolph D. (introd.), Kaminsky, Amy Bush, Andrew & El Saffar, Ruth: "El cuento de nunca acabar: A critical Dialogue", en *Revista de Estudios Hispánicos*, XXII, núm. 1, January 1988, págs. 107-134.

-Porrúa, María del Carmen: "Espacios exteriores y mundos interiores en las novelas de Carmen Martín Gaité", en Martinell Gifre, Emma (ed.): *Carmen Martín Gaité*, Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica, 1993, págs. 65-72.

-Porrúa, María del Carmen: "La configuración espacial en discursos femeninos: Pardo Bazán, Martín Gaité, Rodoreda", en *Filología*, XXVI, núm. 1-2, 1993, págs. 291-299.

-Pozuelo Yvancos, José María: "Los *Cuadernos de todo* y la escritura del yo", en Teruel, José y Valcárcel, Carmen (eds.): *Un lugar llamado Carmen Martín Gaité*, Madrid, Ediciones Siruela, 2014, págs. 109-123.

-Pucheu, Jeanette: "The Home as Palimpsest: *Nubosidad variable*, *Lo raro es vivir* and *Irse de casa*", en Wood, Jennifer & Womack, Marian (eds.): *Beyond the back room (electronic resource): new perspectives on Carmen Martín Gaité*, Oxford, New York, Peter Lang, 2011, págs. 109-134.

-Puente Samaniego, Pilar de la: "Concierto a dos voces" (*Nubosidad variable*), en *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 508, octubre de 1992, págs. 139-140.

-Puente Samaniego, Pilar de la: "*Nubosidad variable*", en *Anales de Literatura Española Contemporánea*, XVIII, 1993, págs. 404-406.

-Puente Samaniego, Pilar de la: "La mujer en los ensayos de Carmen Martín Gaité", en *Los libros de Castilla y León*, núm. 6, diciembre de 2000, págs. 37-40.

-Ramos Ortega, Manuel José: "En el texto de la novela: Estudio semiológico de *Entre visillos*, de Carmen Martín Gaité", en *Estudios de Literatura Española Contemporánea*, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad, 1991, págs. 13-98.

-Ramos Ortega, Manuel José: "Discurso e historia en la novela española de posguerra", en *Signa (Revista de la Asociación Española de Semiótica)*, núm. 5, 1996, págs. 289-305.

-Ramos Ortega, Manuel José: "Imagen de un tiempo de derrota y esperanza: la posguerra según Carmen Martín Gaité", en Juliá, Mercedes (ed.): *Historicidad en la novela española contemporánea*, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad, 1997, págs. 63-79.

-Redondo Goicoechea, Alicia: "*Los parentescos*, broche de oro de la narrativa de Carmen Martín Gaité", en Redondo Goicoechea, Alicia (ed.): *Carmen Martín Gaité*, Madrid, Ediciones del Orto, 2004, págs. 207-213.

-Rey Hazas, Antonio: "El interlocutor narrativo de Carmen Martín Gaité desde una perspectiva barroca y cervantina", en *Epos: Revista de Filología*, núm. 9, 1993, págs. 315-333.

-Rice, Mary: "La novela femenina del siglo XX: Carmen Laforet y Carmen Martín Gaité", en *Mester*, XV, núm. 2, Spring 1986, págs. 7-12.

-Ribeiro de Menezes, Alison: "Gender and Space in Carmen Martín Gaité's *Nubosidad variable* and *La reina de las nieves*", en Wood, Jennifer & Womack, Marian (eds.): *Beyond the back room (electronic resource): new perspectives on Carmen Martín Gaité*, Oxford, New York, Peter Lang, 2011, págs. 135-158.

-Ribeiro de Menezes, Alison: "New York as 'Pórtico' in Martín Gaité's late work", en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, *Carmen Martín Gaité. Nuevas perspectivas*, núm. 52, enero-junio 2014, págs. 48-56, disponible en www.ucm.es.

-Ródenas de Moya, Domingo: "Las razones de una poética comunicativa (con Benet al fondo)", en Teruel, José y Valcárcel, Carmen (eds.): *Un lugar llamado Carmen Martín Gaité*, Madrid, Ediciones Siruela, 2014, págs. 138-153.

-Roger, Isabel María: "Recreación crítica de la novela rosa en *El cuarto de atrás*", en *Romance Notes*, XXVII, núm. 2, Winter 1986, págs. 121-126.

-Roger, Isabel María: "Carmen Martín Gaité: una trayectoria novelística y su bibliografía", en *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, XIII, núm. 3, 1988, págs. 293-317.

-Roger, Isabel María: "La visión amorosa en algunos relatos de Carmen Martín Gaité y Medardo Fraile", en *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, XXI, núm. 2, 1997, págs. 396-406.

-Rolón Collazo, Lissette: "Diálogo creativo: la ensayística de Carmen Martín Gaité", en *Torre de Papel*, IV, núm. 1, 1994, págs. 63-84.

-Rolón Collazo, Lissette: "Historia y literatura en Carmen Martín Gaité", en *Ínsula. El legado de Carmen Martín Gaité*, coord. José Teruel, núm. 769-770, enero de 2011, págs. 16-19.

-Romero López, Dolores: "Primeros textos publicados de Carmen Martín Gaité en la revista *Trabajos y Días* (Salamanca, 1946-1951)", en *Signa (Revista de la Asociación Española de Semiótica)*, 11, 2002, págs. 239-256.

-Rueda, Ana: "Carmen Martín Gaité: el cuento, el documental y la traición del cine", en Cabello Castellet, George, Martí-Olivella, Jaume & Wood, Guy H. (eds.): *Cine-Lit: Essays on Peninsular Film and Fiction*, Corvallis, Portland State University & Oregon State University, 1992, págs. 121-130.

-Rueda, Ana: "Carmen Martín Gaité: nudos de interlocución ginergética", en Toro, Alfonso de & Ingenschay, Dieter (eds): *La novela española actual. Autores y tendencias*, Kassel, Edition Reichenberger, 1995, págs. 303-343.

-Ruiz-Avilés, Miguel: "*El cuarto de atrás*: Diferentes visitas según diferentes 'horizontes de experiencias' y 'horizontes de expectativas'", en González del valle, Luis T. & Nickel, Catherine (eds.): *Selected Proceedings of the Mid-America Conference on Hispanic Literature*, Lincoln (Nebraska), Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1986, págs. 147-158.

-Ruiz López, Juan José: "La memoria en los personajes masculinos de *Entre visillos* y *Ritmo lento*", en Redondo Goicoechea, Alicia (ed.): *Carmen Martín Gaité*, Madrid, Ediciones del Orto, 2004, págs. 123-133.

-Sarmati, Elisabetta: "La narrativa del secondo Novecento spagnolo alla luce dell'opera di C. Martín Gaité", en Desiderio, Maria Cristina, y Ferraris, Maria Teresa: *La Spagna tra passato e presente*, Roma, Tip. Manzo, 2006, págs. 123-135.

-Sarmati, Elisabetta: "Per uno studio delle strategie della *descriptio* in *Entre visillos* di Carmen Martín Gaité", en Paba, Antonina: *Con gracia y agudeza. Studi offerti a Giuseppina Ledda*, Roma, Aracne, 2007, págs. 559-574.

-Sarmati, Elisabetta: "Tessiture intertestuali. Memorie letterarie in *Nubosidad variable* di Carmen Martín Gaité", en *Rivista di Filologia e Letteratura ispaniche*, XII, 2009, págs. 147-176.

-Sarmati, Elisabetta: "Per una `poetica dello spazio': la frontera della *ventana* in *Entre visillos* di Carmen Martín Gaité", en *Actas del XXVI Congreso AISPI* (Trento, 27-30 de octubre de 2010).

-Sarmati, Elisabetta: "El espacio privado: los `incentivos de la ventana' en los cuentos de Carmen Martín Gaité (1953-1958)", en Almela, Margarita; García Lorenzo, María; Guzmán, Helena y Sanfilippo, Marina (coords.): *Mujeres a la conquista del espacio*, IV Coloquio del Seminario Permanente sobre Literatura y Mujer: Espacios Físicos/Espacios Simbólicos, Madrid, UNED, 2012, págs. 301-314.

-Sarmati, Elisabetta: "Visiones de Nueva York en *Caperucita en Manhattan* de Carmen Martín Gaité", en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, *Carmen Martín Gaité. Nuevas perspectivas*, núm. 52, enero-junio 2014, págs. 57-69, disponible en www.ucm.es.

-Scharm, Heike: "*El cuarto de atrás* and *Soldados de Salamina*: From the Recuperation of Memory to Marketing Memories", en Wood, Jennifer & Womack, Marian (eds.): *Beyond the back room (electronic resource): new perspectives on Carmen Martín Gaité*, Oxford, New York, Peter Lang, 2011, págs. 259-276.

-Seco, Manuel: "La lengua coloquial: *Entre visillos*, de Carmen Martín Gaité", en VV.AA.: *El comentario de textos*, Madrid, Castalia, 1973, vol. I, págs. 361-379.

-Senís Fernández, Juan: "Amistades de ida y vuelta a través del texto", en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, núm. 8, 1998, disponible en <http://www.ucm.es/OTROS/especulo/cmgaite/senis.htm>.

-Senís Fernández, Juan: "Márgenes de la autobiografía en la obra de Carmen Martín Gaité", en Fernández, Celia y Hermosilla, M.^a Ángeles: *Autobiografía en España, un balance. Actas del Congreso Internacional celebrado en la Facultad de Filosofía y Letras de Córdoba del 25 al 27 de octubre de 2001*, Madrid, Visor, 2004, págs. 623-632.

-Servén Díez, Carmen: "Transformación de la realidad en *El cuarto de atrás* de Carmen Martín Gaité", en *Homenaje al prof. Juan Barceló Jiménez*, Murcia, Academia Alfonso X el Sabio, 1990, págs. 121-130.

-Servén Díez, Carmen: "La amistad entre mujeres en la narrativa femenina: Carmen Martín Gaité (1992) y Marina Mayoral (1994)", en *Dicenda*, núm. 16, 1998, págs. 233-243.

-Servén Díez, Carmen: "Mujer y persona narrativa en tres novelas del siglo XX: Carmen de Icaza, Carmen Martín Gaité y Rosa Montero" (*Nubosidad variable*), en Villalba Álvarez, Marina (coord.): *Mujeres novelistas en el panorama literario del siglo XX. I Congreso de narrativa española (en lengua castellana)*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2000, págs. 201-209.

-Servodidio, Mirella D'Ambrosio: "Oneiric intertextualities", en Servodidio, Mirella & Welles, Marcia L. (eds.): *From Fiction to Metafiction: Essays in Honor of Carmen Martín Gaité*, Lincoln (Nebraska), Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1983, págs. 117-127.

-Servodidio, Mirella D'Ambrosio: "A palo seco by Carmen Martín Gaité: Metatheatrical Discourse and Creative Process", en *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, XV, núm. 1-3, 1990, págs. 129-144.

-Sieburth, Stephanie: "Memory, Metafiction and Mass Culture: the Popular Text in *El cuarto de atrás*", en *Revista Hispánica Moderna*, XLIII, núm. 1, 1990, págs. 78-92.

-Sobejano, Gonzalo: "Enlaces y desenlaces en las novelas de Carmen Martín Gaité", en Servodidio, Mirella & Welles, Marcia L. (eds.): *From Fiction to Metafiction: Essays in Honor of Carmen Martín Gaité*, Lincoln (Nebraska), Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1983, págs. 209-223.

-Sobejano Morán, Antonio: "Funciones textuales del espejo en la narrativa de Carmen Martín Gaité", en Glenn, Kathleen M. & Rolón Collazo, Lissette (eds.): *Carmen Martín Gaité: Cuento de nunca acabar/Never-ending Story*, Boulder (Colorado, USA), Society of Spanish and Spanish-American Studies, 2003, págs. 183-195.

-Soldevila Durante, Ignacio: "*Irse de casa*, o el haz y el envés de una aventurada emigración americana", en Redondo Goicoechea, Alicia (ed.): *Carmen Martín Gaité*, Madrid, Ediciones del Orto, 2004, págs. 199-206.

-Soler-Espiauba, Dolores: "La ventana cerrada. Homenaje a Carmen Martín Gaité", en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, *Carmen Martín Gaité. Nuevas perspectivas*, núm. 16, octubre de 2000, disponible en <http://www.ucm.es/info/especulo/cmgaite/dsoleres.html>.

-Soliño, María Elena: "Colorín, colorado, este cuento todavía no se ha acabado: Martín Gaité, Matute y Tusquets ante los cuentos de hadas" (*El cuarto de atrás*), en Villalba Álvarez, Marina (coord.): *Mujeres novelistas en el panorama literario del siglo XX. I Congreso de narrativa española*

(*en lengua castellana*), Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2000, págs. 189-199.

-Soliño, María Elena: "Los cuentos de hadas de Carmen Martín Gaité: la voz femenina domina al lobo de la tradición", en Glenn, Kathleen M. & Rolón Collazo, Lissette (eds.): *Carmen Martín Gaité: Cuento de nunca acabar/Never-ending Story*, Boulder (Colorado, USA), Society of Spanish and Spanish-American Studies, 2003, págs. 197-213.

-Sotelo Vázquez, Adolfo: "No sé si hablar si no veo unos ojos que me miran": en torno a la narrativa de Carmen Martín Gaité", en *Letras Peninsulares*, VIII, núm. 1, Spring 1995, págs. 39-53.

-Sotelo Vázquez, Adolfo: "Introducción" a Martín Gaité, Carmen: *Retahílas*, Barcelona, Destino, 1996, págs. V-LXXIII.

-Spires, Robert J.: "The Metafictional Codes of *Don Julián* versus the Metafictional Mode of *El cuarto de atrás*", en *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, VII, núm. 2, Winter 1983, págs. 306-309.

-Spires, Robert J.: "Intertextuality in *El cuarto de atrás*", en Servodidio, Mirella & Welles, Marcia L. (eds.): *From Fiction to Metafiction: Essays in Honor of Carmen Martín Gaité*, Lincoln (Nebraska), Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1983, págs. 139-148.

-Spires, Robert J.: "Product Preceding Process: *El cuarto de atrás*", en *Beyond The Metafictional Mode. Directions in the Modern Spanish Novel*, Lexington, University Press of Kentucky, 1985, págs. 197-214.

-Spires, Robert J.: "Embodied History: *Usos amorosos de la posguerra española* and *La Codorniz*", en Glenn, Kathleen M. & Rolón Collazo, Lissette (eds.): *Carmen Martín Gaité: Cuento de nunca acabar/Never-ending Story*, Boulder (Colorado, USA), Society of Spanish and Spanish-American Studies, 2003, págs. 141-168.

-Storrs, Anne-Marie: "The Good Mirror: Individuation in the Fairy Tales of Carmen Martín Gaité", en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, *Carmen Martín Gaité. Nuevas perspectivas*, núm. 52, enero-junio 2014, págs. 22-35, disponible en www.ucm.es.

-Sullivan, Constance A.: "The Boundary-Crossing Essays of Carmen Martín Gaité", en Boetcher Joeres, R.-E. & Mittman, E. (eds): *The Politics of the Essay: Feminist Perspectives*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1993, págs. 41-56.

-Talbot, Lynn K.: "Female Archetypes in Carmen Martín Gaité's *Entre visillos*", en *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, XII, núm. 1-2, 1987, págs. 79-94.

-Teruel Benavente, José: "Autobiografía por persona interpuesta: *Nubosidad variable* de Carmen Martín Gaité", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 537, marzo de 1995, págs. 141-143.

-Teruel Benavente, José: "La ficción autobiográfica de tres mujeres: *Nubosidad variable* de Carmen Martín Gaité", en *Confluencia. Revista Hispánica de Cultura y Literatura* (University of Northern Colorado), XIII, núm. 1, 1997, págs. 64-72.

-Teruel Benavente, José: "El rescate del tiempo como proyecto narrativo: *El cuarto de atrás* y otras consideraciones sobre Carmen Martín Gaité", en Martínez Cachero, José María y otros: *Mostrar con propiedad un desatino. La novela española contemporánea*, Madrid, Eneida, 2004, págs. 193-209.

-Teruel Benavente, José: "Un cuaderno de microcuentos. *Visión de Nueva York*, de Carmen Martín Gaité", en *Confluencia. Revista Hispánica de Cultura y Literatura* (University of Northern Colorado), XXI, núm. 1, págs. 267-268.

-Teruel Benavente, José: "Un contexto biográfico para *Caperucita en Manhattan* de Carmen Martín Gaité", en Encinar, Ángeles, Löfquist, Eva y Valcárcel, Carmen (eds.): *Género y géneros: escritura y escritoras iberoamericanas*, Madrid, Publicaciones de la Universidad Autónoma de Madrid, 2006, vol. II, págs. 143-151.

-Teruel Benavente, José: "Carmen Martín Gaité, articulista", prólogo a Martín Gaité, Carmen: *Tirando del hilo (artículos 1949-2000)*, edición de José Teruel, Madrid, Ediciones Siruela, 2006, págs. 19-31.

-Teruel Benavente, José: "La expresión poética en Carmen Martín Gaité", en *Turia*, vol. 83, 2007, págs. 236-245.

-Teruel Benavente, José: "Nombres y tramos para una vida en obras", en Martín Gaité, Carmen: *Obras completas. I. Novelas I (1979-2000)*, edición de José Teruel, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2008, págs. 9-54.

-Teruel Benavente, José: "Carmen Martín Gaité y José Benet: Una correspondencia", en *Ínsula. El legado de Carmen Martín Gaité*, coord. José Teruel Benavente, núm. 769-770, enero de 2011, págs. 29-32.

-Teruel Benavente, José: "*Ritmo lento* and Carmen Martín Gaité's Role in the Renewal of the Spanish Novel on the 1960s", en Brown, Joan Lipman (ed.): *Approaches to Teaching the Works of Carmen Martín Gaité*, Nueva York, The Modern Language Association, 2013, págs. 60-70.

-Thomas, Michael D.: “El callejón sin salida’: Images of Confinement and Freedom in *Ritmo lento*, en Servodidio, Mirella & Welles, Marcia L. (eds.): *From Fiction to Metafiction: Essays in Honor of Carmen Martín Gaité*, Lincoln (Nebraska), Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1983, págs. 61-72.

-Torre Fica, Iñaki: “Discurso femenino del autodescubrimiento en *Nubosidad variable*”, en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, núm. 16, 2000, disponible en http://www.ucm.es/info/especulo/cmgaite/ina_torre.html.

-Torre Fica, Iñaki: “Las nubes que invitan al viaje anterior”, en Redondo Goicoechea, Alicia (ed.): *Carmen Martín Gaité*, Madrid, Ediciones del Orto, 2004, págs. 173-183.

-Torre Fica, Iñaki: “*La mujer ventanera* en la poesía de Carmen Martín Gaité”, en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, núm. 19, 2001, última fecha de revisión 15 de junio de 2009, disponible en <http://www.ucm.es/info/especulo/numero19/ventana.html>.

-Torres Torres, Antonio: “La perspectiva narrativa en *Nubosidad variable* de Carmen Martín Gaité”, en *Anuario de Estudios Filológicos*, XVIII, 1995, págs. 499-506.

-Turpin, Enrique: “*La Reina de las Nieves*: Carmen Martín Gaité y la lírica aplicada”, en *Quimera*, núm. 128, 1994, págs. 50-56.

-Urbanc, Katica: “La doble voz de la escritura femenina: ‘Nubosidad variable’ de Carmen Martín Gaité”, en *Novela femenina, crítica feminista: cinco autoras españolas*, Toledo (Ohio), Textos Toledanso, 1996, págs. 71-83.

-Uxó González, Carlos: “Revisión crítica de los estudios sobre la obra de Carmen Martín Gaité”, en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, núm. 8, 1998, disponible en http://www.ucm.es/info/especulo/cmgaite/c_uxol1.htm.

-Uxó González, Carlos: “Cinco años de estudios sobre Carmen Martín Gaité: 1998-2002”, en Redondo Goicoechea, Alicia (ed.): *Carmen Martín Gaité*, Madrid, Ediciones del Orto, 2004, págs. 215-226.

-Valentini, Sabina: “La mujer y los ‘Usos amorosos de la postguerra española’ de Carmen Martín Gaité”, en *Quaderni di Filologia e Lingue Romanze*, Macerata, núm. 8, 1993, págs. 257-266.

-Valle Collado, Melanie: “En pos del yo a través del tú: *El cuarto de atrás* de Carmen Martín Gaité y *Don Julián* de Juan Goytisolo”, en *Tono*

digital. Revista Electrónica de Estudios Filológicos, núm. 16, 2008, en <http://www.tonodigital.com/ojs/index/php/tonos/article/view/260/201>.

-Vassar, Anne: "The Shape of the Wheel: Contrasts and Contradictions in Carmen Martín Gaité's *Retahílas*", en *Revista Hispánica Moderna*, XLVIII, núm. 2, 1995, págs. 381-388.

-Vassileva Kojouharova, Stefka: "Las obras para niños de Carmen Martín Gaité", en Redondo Goicoechea, Alicia (ed.): *Carmen Martín Gaité*, Madrid, Ediciones del Orto, 2004, págs. 103-114.

-Vázquez, María Ester: Conferencia sin título, en Martinell Gifre, Emma (ed.): *Carmen Martín Gaité*, Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica, 1993, págs. 23-28.

-Vilanova, Antonio: "Carmen Martín Gaité y la teoría de la novela dentro de la novela", en Colón, Germán, Brandenberger, T. & Kunz, M. (eds.): *Arba 4. Acta Romanica Basiliensia*, Basilea, 1994, págs. 15-29.

-Vilanova, Antonio: "El balneario", en Vilanova, Antonio: *Novela y sociedad en la España de la posguerra*, Barcelona, Lumen, colección Palabra Crítica, 1995, págs. 379-382.

-Vilanova, Antonio: "Entre visillos", en Vilanova, Antonio: *Novela y sociedad en la España de la posguerra*, Barcelona, Lumen, colección Palabra Crítica, 1995, págs. 382-386.

-Villán, Javier: "Carmen Martín Gaité: habitando el tiempo", en *La Estafeta Literaria*, núm. 549, 1 de octubre de 1974, págs. 21-23.

-Welles, Marcia L.: "Carmen Martín Gaité: Fiction as Desire", en Servodidio, Mirella & Welles, Marcia L. (eds.): *From Fiction to Metafiction: Essays in Honor of Carmen Martín Gaité*, Lincoln (Nebraska), Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1983, págs. 197-207.

-Wilson, Caroline: "Carmen Martín Gaité, la autoridad femenina y el partir de sí", en *Duoda*, núm. 14, 1998, págs. 73-82.

-Womack, Marian: "La reina de las nieves: Retelling Andersen as a Parable of the Spanish Republic and *desmemoria*", en Wood, Jennifer & Womack, Marian (eds.): *Beyond the back room (electronic resource): new perspectives on Carmen Martín Gaité*, Oxford, New York, Peter Lang, 2011, págs. 189-218.

-Wood, Jennifer: "Poesía a ráfagas: Carmen Martín Gaité's early poetic voice", en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, *Carmen Martín Gaité. Nuevas perspectivas*, núm. 52, enero-junio 2014, págs. 123-137, disponible en www.ucm.es.

-Yahni, Roberto: "La búsqueda de interlocutor en *Retahílas*", en Martinell Gifre, Emma (ed.): *Carmen Martín Gaité*, Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica, 1993, págs. 72-76.

-Zanetta, Maria Alejandra: "Carmen Martín Gaité y Remedios Varo: trayecto hacia el interior a través de la literatura y la pintura", en *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, núm. 27, 2, 2002, págs. 279-309.

-Zanetta, Maria Alejandra: "The Idea of Sisterhood in Carmen Martín Gaité's *El cuarto de atrás* and the Paintings of Remedios Varo", en Wood, Jennifer & Womack, Marian (eds.): *Beyond the back room (electronic resource): new perspectives on Carmen Martín Gaité*, Oxford, New York, Peter Lang, 2011, págs. 51-80.

-Zecchi, Barbara: "El cobijo de la infancia en la obra de Carmen Martín Gaité", en *Mester*, XX, núm. 2, 1991, págs. 77-88.

-Zomeño, Fuencisla: "La constitución del texto femenino en *Nubosidad variable* de Carmen Martín Gaité", en *Letras Peninsulares*, VIII, núm. A, Spring 1995, págs. 73-87.

Ediciones críticas, antologías y guías didácticas

-González Couso, David: *La Reina de las Nieves. Carmen Martín Gaité* (Guía de lectura), Berriozar (Navarra), Cénlit Ediciones, 2008.

-González Couso, David: *Una propuesta de lectura para Caperucita en Manhattan*, Almería/Granada, Procompal Publicaciones, 2008.

-González Couso, David: *Caperucita en Manhattan. Carmen Martín Gaité* (Guía de lectura), Berriozar (Navarra), Cénlit Ediciones, 2010. Edición revisada y aumentada de González Couso, David: *Una propuesta de lectura para Caperucita en Manhattan*, Almería/Granada, Procompal Publicaciones, 2008.

-Martín Gaité, Carmen: *Hilo a la cometa. La visión, la memoria y el sueño* (Antología), edición de Emma Martinell Gifre, Madrid, Espasa Calpe, 1995.

-Martín Gaité, Carmen: *Cuéntame*, Madrid, Espasa Calpe, edición de Emma Martinell Gifre, 1999.

-Martín Gaité, Carmen: *Traer a cuento*, edición de Julián Moreiro y coordinación de Amparo Medina-Bocos y Esperanza Ortega, León, Edilesa (Junta de Castilla y León), Colección Vuelapluma, 2002.

Artículos periodísticos, reseñas y entrevistas a Carmen Martín Gaité

-Aguirre Romero, Joaquín María: reseña sobre *Al encuentro de Carmen Martín Gaité. Homenajes y bibliografía* (coord.: Emma Martinell Gifre), en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, núm. 6, disponible en <http://www.ucm.es/OTROS/especulo/numero6/cmgaite.htm>.

-A. L.: "Reflexiones sobre el último Premio Nadal, *Entre visillos*", en *Nuestras ideas*, 4, 1958, págs. 100-103.

-Alameda, Soledad: "Carmen Martín Gaité. Entre biombos" (entrevista), en *El País Semanal*, 14 de junio de 1992, págs. 48-56.

-Alfaro, José María: "Carmen Martín Gaité: *Entre visillos*", en *Ínsula*, núm. 138-139, mayo-junio de 1985, pág. 13.

-Alfaro, José María: "Fragmentos de interior", de Carmen Martín Gaité", en *ABC*, 20 de octubre de 1976, pág. 13.

-Alonso, Santos: "Escribo. Por tanto, existo. Una narración existencialista. *Lo raro es vivir*", en *Diario 16. Culturas*, núm. 537, 8 de junio de 1996, pág. 11.

-Alonso de los Ríos, César: "La pasión de Carmen Martín Gayte", en *ABC*, 24 de julio de 2000, pág. 3.

-Altare, Guillermo: "La realidad impredecible" (*Nubosidad variable*), en *El Urogallo*, núm. 73, 1992, págs. 77-79.

-Arco, Miguel Ángel del: "Me dan náuseas los escritores rebuscados" (entrevista), en *Diario 16*, 20 de febrero de 1983.

-Astorga, Antonio: "Martín Gaité: 'Hoy quiero escribir raro'", en *ABC*, 7 de julio de 2010.

-Ayala-Dip, J. Ernesto: "La sabiduría de Carmen Martín Gaité" (*Irse de casa*), en *El País. Babelia*, núm. 341, 23 de mayo de 1998, pág. 8.

-Aznárez, Malén: "La rebeldía de una mujer modosa", en *El País Semanal*, 225, 1981, págs. 11-14.

-Báez Ramos, Josefa. "*Nubosidad variable*, de Carmen Martín Gaité: desde una prisión con espejos", en *Ínsula*, núm. 553, enero de 1993, pág. 23.

-Bartolomé, Esther: "*El castillo de las tres murallas*", en *Quimera*, núm. 20, junio de 1982, págs. 55-56.

-Basanta, Ángel: "La narración y sus voces", en *La Razón*, 24 de julio de 2000, pág. 27.

-Berasátegui, Blanca: "Es preferible equivocarse a callar" (entrevista), en *La Razón*, 24 de julio de 2000, págs. 28-29. Se trata de la reproducción de la entrevista de *El Cultural* del 21 de marzo de 1999.

-Bermejo, José María: "Carmen Martín Gaité: una crónica de la soledad", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 350, agosto de 1979, págs. 437-439.

-Besteiro, José María: "Carmen Martín Gaité. Cuando la vida es un cuento. Entrevista", en *Dunia*, 13 de junio de 1984, págs. 27-29.

-Blanch, Antonio: "*El cuarto de atrás* de Carmen Martín Gaité", en *Reseña*, núm. 117, 1978, págs. 13-14.

-Boring, Phyllis Zatlin: Carmen Martín Gaité, *Fragmentos de interior*", en *Hispanófila*, núm. 69, 1980, págs. 90-92.

-Borrell, Jaime: "Lo anormal de lo infrecuente", en *La Estafeta Literaria*, núm. 268, 22 de junio de 1963, pág. 19.

-Buchanan, Luanne: "La novela como canto a la palabra. *Retahílas*", en *Ínsula*, núm. 396-397, noviembre-diciembre de 1997, pág. 13.

-Bustamante, Jubi: "Encuentro con Carmen Martín Gaité", en *Camp de l'Arpa*, núm. 57, noviembre de 1978, págs. 55-57.

-Cabrera, Kenny: "Escritores y amigos recuerdan la faceta más humana de Carmen Martín Gaité. 'Visiones de Nueva York' recoge el diario de la escritora, elaborado en forma de 'collage'", en *El País*, 30 de mayo de 2005, pág. 44.

-Calomarde, Joaquín: "Carmen Martín Gaité o la estética de la mirada", en *Las Provincias* (Valencia), 7 de abril de 1985.

-Calvi, Maria Vittoria: "Un'intervista a Carmen Martín Gaité", en *Dialogo e conversazione nella narrativa di Carmen Martín Gaité*, Milano, Arcipelago Edizioni, 1990, págs. 165-172.

-Cambra, Javier de: "Carmen Martín Gaité, Premio de las Lectoras de *Elle*" (entrevista), en *Elle*, núm. 74, noviembre de 1992, págs. 85-90.

-Cantavella, Juan: "CARMEN MARTÍN GAITE: contemplar la vida con una pluma en la mano", en *Semblanzas entrevistas: Carmen Martín Gaité*, Narciso Yepes, Manuel Gutiérrez Mellado, Madrid, PPC, 1995, págs. 11-90.

- Cantavella, Juan: "Carmen Martín Gaité, autora de la obra `Lo raro es vivir': `Cuando realmente disfruto no es al publicar mis novelas, sino al escribirlas'", en *El Norte de Castilla*, 5 de junio de 1996, pág. 57.
- Cantavella, Juan: "*Lo raro es vivir*, una nueva novela de Carmen Martín Gaité", en *Diario de Cádiz*, 17 de junio de 1996, pág. 43.
- Carro, Javier: "Sobre la narración o `El cuento de nunca acabar'", en *Información* (Alicante), 10 de noviembre de 1983.
- Castro, Antón: "Entrevista con Carmen Martín Gaité", en *A punto. Revista de Letras*, núm. 4, noviembre de 1994, págs. 13-17.
- Codac, Silvestre: "Lunes ya no es lunes", en *Triunfo*, núm. 47, del 12 al 18 de junio de 1980.
- Conte, Rafael: "*Fragmentos de interior*. Interiores fragmentados", en *El País. Suplemento dominical*, 22 de abril de 1984, págs. 4-5.
- Conte, Rafael: "*Irse de casa*", en *ABC Literario*, núm. 342, 22 de mayo de 1998, pág. 11.
- Conte, Rafael: "La palabra, sobre todo" (sobre *Pido la palabra*), en *El País. Babelia*, 13 de julio de 2002.
- Conte, Rafael: "Todos los diarios en libertad" (sobre *Cuadernos de todo*), en *El País. Babelia*, 16 de noviembre de 2002, pág. 9.
- Díaz Sande, José Ramón: "A palo seco: la soledad creativa", en CESI-JESPRE, 1988, págs. 5-6.
- Domingo, José: "Carmen Martín Gaité, *El balneario*", en *Ínsula*, núm. 267, febrero de 1969, pág. 5.
- Domingo, José: "Clasicismo y experimentación: Carmen Martín Gaité y Beatriz de Moura" (*Retahílas*), en *Ínsula*, núm. 337, diciembre de 1974, pág. 13.
- Echevarría, Ignacio: "*Nubosidad variable*. Confidencias al borde de la crisis", en *El País. Babelia*, 21 de abril de 1992, pág. 13.
- Fernández Prieto, Celia: "Entrevista con Carmen Martín Gaité" (11 de junio de 1979), en *Anales de la Narrativa Española Contemporánea*, IV, 1979, págs. 165-172.
- Fernández-Santos, Elsa: "Un diario `collage' recupera la vitalidad de Martín Gaité. La escritora realizó `Visiones de Nueva York' para relatarle a su hija su viaje a EE.UU.", en *El País*, 24 de mayo de 2005, pág. 43.

-Galaos, José Antonio: "Las ataduras: una colección de relatos", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 146, febrero de 1962, págs. 298-299.

-Galaos, José Antonio: "Ritmo lento", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 171, 1964, págs. 636-639.

-García Becerril, Jesús: "Las palabras jamás me han defraudado" (entrevista a Carmen Martín Gaité), en *El Adelanto* (Salamanca), 14 de enero de 1999.

-García de la Concha, Víctor: "La lengua viva", en *La Razón*, 24 de julio de 2000, pág. 23.

-García-Posada, Miguel: "La recuperación de los sentimientos. Los amores difíciles de la nueva novela de Carmen Martín Gaité. *La Reina de las Nieves*", en *El País. Babelia*, núm. 137, 4 de junio de 1994, pág. 11.

-Garciasol, Ramón de: "El balneario", en *Ínsula*, núm. 117, 15 de septiembre de 1955, págs. 6-7.

-Gazarian Gautier, Marie-Lise: "Conversación con Carmen Martín Gaité en Nueva York", en *Ínsula*, núm. 411, febrero de 1981, págs. 1, 10-11.

-Gimferrer, Pere: "La nueva novela de Carmen Martín Gaité. *Retahílas*", en *Destino*, núm. 1922, 3 de agosto de 1974, pág. 29.

-Goñi, Javier: "El mundo al revés", en *Cambio 16*, 22 de julio de 1985.

-Guardia, M.^a Asunción: "Casi todas mis novelas plantean 'Irse de casa'", afirma Carmen Martín Gaité", en *La Vanguardia*, 23 de mayo de 1998.

-Huelbes, Elvira: "Esta novela refleja a veces el sobresalto propio de los sueños" (entrevista a Carmen Martín Gaité), en *El Mundo*, 29 de mayo de 1994, pág. 87.

-Huelbes, Elvira: "La metáfora es un refugio para ver las cosas de otra manera" (Entrevista con Carmen Martín Gaité), en *El Mundo. Esfera*, 25 de mayo de 1996, págs. 2-3.

-Ibáñez, Andrés: "El secreto del alma" (reseña de la novela *Los parentescos*), en *Revista de libros*, número 52, 2001, pág. 45.

-Iglesias, Amalia: "Debería haber más mujeres ensayistas" (entrevista), en *Diario 16*, 16 de mayo de 1993, pág. 33.

-Inza, Concha: "Entrevista. Carmen Martín Gaité", en *Tribuna*, núm. 320, del 6 al 12 de junio de 1994, págs. 72-74.

-Lago, Natalia: "Martín Gaité: 'El diálogo siempre está presente en mis textos'", en *ABC*, 15 de enero de 1999.

-León Sotelo, Teresa: "Me han salido bien los deberes" (Entrevista con Carmen Martín Gaité y reseña de la novela *Lo raro es vivir*), en *ABC*, 18 de mayo de 1996, pág. 69.

-Leyra, Paloma: "Carmen Martín Gaité: 'Hay que trabajar mucho para ser un buen académico'", en *El Semanal*, 15 de diciembre de 1996, págs. 50-54.

-Madridejos, Antonio: "Martín Gaité: 'No escribo de mujeres ni para mujeres'", en *El Periódico*, 30 de mayo de 1996.

-Mainer, José-Carlos: "No hay nada pequeño" (sobre *Tirando del hilo* (artículos 1949-2000)), en *El País. Babelia*, 29 de abril de 2006, pág. 13.

-Mainer, José-Carlos: "Un tifus de 1949", en *El País. Babelia*, 25 de agosto de 2007, pág. 7.

-Manzano, Emilio: "Carmen Martín Gaité: 'Me siento a escribir y vuelvo a ser una adolescente inaugurando un cuaderno'", en *La Vanguardia. Magazine*, 28 de julio de 1996, págs. 19-21.

-Marco, Joaquín: "Lo raro es vivir", en *ABC Cultural*, núm. 240, 7 de junio de 1996, pág. 7.

-Marco, Joaquín: "Medio siglo contado por una mujer", en *La Razón*, 24 de julio de 2000, pág. 23.

-Marfil, Jorge A.: "Carmen Martín Gaité. La narración incesante", en *El viejo topo*, núm. 19, 1978, págs. 62-64.

-Martín, Salustiano: "Unas historias de incomunicación: *Fragmentos de interior*", en *Reseña*, núm. 98, septiembre-octubre de 1976, págs. 9-10.

-Martín, Salustiano: "*Caperucita en Manhattan*. Huir de la realidad", en *Reseña*, núm. 215, 1991, pág. 33.

-Martín, Salustiano: "*Nubosidad variable*. Añicos de realidad", en *Reseña*, núm. 231, 1992, pág. 5.

-Martín, Salustiano: "*Irse de casa*. Náufragos a la deriva", en *Reseña*, núm. 298, octubre de 1998, pág. 27.

-Martín Garzo, Gustavo: "Carmen Martín Gaité y la búsqueda del secreto" (*Los parentescos*), en *El País. Babelia*, núm. 489, 7 de abril de 2001, pág. 4.

-Martinell Gifre, Emma: "Entrevista con Carmen Martín Gaité", en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, núm. 8, 1998, disponible en http://www.ucm.es/OTROS/especulo/cmgaite/entr_cmng.htm.

-Martinell Gifre, Emma: "Ampliación de las Noticias sobre Carmen Martín Gaité incluidas en el libro *Al encuentro de Carmen Martín Gaité. Homenajes y bibliografía*, Emma Martinell Gifre (coord.), Barcelona, Departamento de Filología Hispánica de la Universidad de Barcelona, 1997", en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, 2000, disponible en <http://www.ucm.es/OTROS/especulo/cmgaite/962000.html>.

-Martinell Gifre, Emma: "Noticias sobre Carmen Martín Gaité (marzo de 2001)", en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, 2001, disponible en http://www.ucm.es/OTROS/especulo/cmgaite/mar_2001.html.

-Martinell Gifre, Emma: "Noticias sobre Carmen Martín Gaité (agosto de 2002)", en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, 2003, disponible en http://www.ucm.es/OTROS/especulo/cmgaite/ago_2002.html.

-Marqués, Josep-Vincent: "Carmen Martín Gaité" (entrevista), en *El País. Estilo*, año I, núm. 0, 23 de octubre de 1988, págs. 68-71.

-Mateo Díez, Luis: "Una mujer de palabra", en *La Razón*, 24 de julio de 2000, pág. 27.

-Medina, Héctor: "Conversación con Carmen Martín Gaité", en *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, VIII, 1983, págs. 183-194.

-Méndez, José: "Soy una mujer de fe y de palabra", en *El Correo*, 25 de julio de 2000.

-Miragaya, M. J.: "Piñor: el pueblo donde jugaba Martín Gaité", en *La Región*, 17 de octubre de 2000.

-Miró, Emilio: "La colección *Hiperión*" (*A rachas*), en *Ínsula*, núm. 371, 1977, pág. 6.

-Montero, Rosa: "Carmen Martín Gaité mezcla en su última obra la descripción autobiográfica y el ensayo sobre la narrativa", en *El País*, 24 de marzo de 1983.

-Mora, Rosa: "Esta novela me ha dado vida" (Entrevista con Carmen Martín Gaité), en *El País. Babelia*, 1 de junio de 1996, págs. 4-5.

-Mora, Rosa: "Lo raro es vivir", en *El País. Babelia*, 1 de junio de 1996, págs. 4-5.

-Mora, Rosa: "Martín Gaité y el teatro" (sobre *La hermana pequeña*), en *El País*, 12 de diciembre de 1998.

-Moret, Xavier: "Entrevista a Carmen Martín Gaité", en *El País. Babelia*, 23 de mayo de 1998.

-Murciano, Carlos: "Tras la lectura de *Entre visillos*: notas e impresiones", en *Punta Europa*, III, núm. 29, 1958, págs. 113-114.

-Nieva, Francisco: "El cuento de nunca acabar de Carmen Martín Gaité: tratado sobre el relato", en *Diario 16*, 27 de marzo de 1983.

-Olba, Mary Sol: "Carmen Martín Gaité: la lúdica aventura de escribir", en *Ínsula*, núm. 452-453, julio-agosto de 1984, pág. 19.

-Ortega, José: "Represión e imaginación. *El cuarto de atrás*", en *Camp de l'arpa*, núm. 59, enero de 1979, págs. 42-44.

-Otero, Julia: "Carmen Martín Gaité por Julia Otero" (entrevista), en *El País Semanal*, 23 de enero de 2000.

-Palley, Julián: "El interlocutor soñado de *El cuarto de atrás*", en *Ínsula*, núm. 404-405, julio-agosto de 1980, pág. 22.

-Peñaranda, Rosario: "Convocando al habla: Carmen Martín Gaité. *Nubosidad variable*", en *Quimera*, núm. 123, 1994, págs. 34-35.

-Pereda, Rosa: "La amistad como memoria. Entrevista conjunta con Josefina Aldecoa y Carmen Martín Gaité", en *El País. Babelia*, 30 de abril de 1994, págs. 14-15.

-Pérez, Carlos: "Carmen Martín Gaité, la literatura como sucedáneo", en *Diario de Barcelona de la Cultura*, 8 de marzo de 1978, pág. 4.

-Piña, Begoña: "Historia de dos cómplices inseparables", en *Diario 16*, 30 de abril de 1994.

-Pombo, Álvaro: "La intranquilidad de los cuentos que fascinan a los niños", en *El País*, 21 de julio de 1985.

-Prego, Victoria: "Carmen Martín Gaité: `Hay que saber habitar la soledad'", en *Elle*, núm. 56, mayo de 1991, págs. 104-110.

- Ramos, Alicia: "Conversación con Carmen Martín Gaité", en *Hispanic Journal*, I, núm. 2, 1980, págs. 117-124.
- Ramos, Charo: "Círculo de Lectores reúne los inicios literarios de Carmen Martín Gaité", en *Diario de Sevilla*, 7 de julio de 2010.
- Rodríguez Fischer, Ana: "Rompiendo ataduras. Carmen Martín Gaité, *Entre visillos* (Premio Nadal 1957)", en *ABC Cultural*, 29 de julio de 2000, pág. 32.
- Ruiz, Raúl: "El discurso inacabado", en *Quimera*, 33, noviembre de 1983.
- Santos, Care: "Lo confuso y lo diáfano", en *La Razón*, 24 de julio de 2000, pág. 24.
- Santos Fontela, Fernando: "*Las ataduras*", en *Ínsula*, núm. 178, septiembre de 1961, pág. 9.
- Sanz Villanueva, Santos: "La soledad femenina" (sobre *Nubosidad variable*), en *Diario 16*, 2 de abril de 1992.
- Sanz Villanueva, Santos: "Una apuesta rehumanizadora" (sobre *La Reina de las Nieves*), en *Diario 16*, 20 de junio de 1994.
- Sanz Villanueva, Santos: "Proclamación de la vida" (sobre *Lo raro es vivir*), en *La Esfera*, 25 de mayo de 1996, pág. 3.
- Sanz Villanueva, Santos: "La búsqueda de interlocutor" (sobre *La búsqueda de interlocutor*), en *El Mundo. El Cultural*, 26 de mayo de 2000.
- Sanz Villanueva, Santos: "Del testimonio al intimismo", en *El Mundo*, 24 de julio de 2000, pág. 22.
- Sanz Villanueva, Santos: "Pido la palabra", en *El Mundo. El Cultural*, 26 de junio de 2002, pág. 11.
- Sanz Villanueva, Santos: "Cuadernos de todo", en *El Mundo. El Cultural*, 21 de noviembre de 2002, pág. 11.
- Senabre, Ricardo: "*La Reina de las Nieves*", en *ABC Literario*, 10 de junio de 1994.
- Senabre, Ricardo: "Ensueños, recuerdos y emociones", en *La Razón*, 24 de julio de 2000.

- Senabre, Ricardo: "Los parentescos, Carmen Martín Gaité", en *El Cultural*, 28 de febrero de 2001, disponible en <http://www.elcultural.com/revista/letras/los-parentescos/2964>.
- Siurana, Elvira: "Carmen Martín Gaité: Entrevista", en *Poder y Libertad*, X, 1989, págs. 42-45.
- S.M.: "La narración como experiencia", en *ABC*, 23 de marzo de 1983.
- Solé, María: "El pastel del diablo", en *ABC*, 6 de julio de 1985.
- Soler Serrano, Joaquín: "Carmen Martín Gaité" (entrevista), para la serie de TVE "A fondo", 1981. Madrid, Gran Vía Musical de Ediciones/Impulso Records, 2005.
- Sordo, Enrique: "Carmen Martín Gaité: De la soledad al diálogo", en *La Estafeta Literaria*, 1 de diciembre de 1974, pág. 1923.
- Sordo, Enrique: "De la soledad al diálogo" (*Retahílas*), en *El Ciervo*, núm. 252, enero de 1975, págs. 27-28.
- Soriano, Juan Carlos: "Ana María Martín Gaité: 'Nadie, ni siquiera yo, conoció del todo a Carmiña'" (entrevista), en *Turia Revista Cultural*, 83, 2007, págs. 267-279.
- Subirats, Eduardo: "Carmen Martín Gaité: 'El cuento de nunca acabar'", en *Libros* (Sociedad Española de Crítica de Libros), mayo de 1983.
- Suñén, Luis: "*Retahílas*, última novela de Carmen Martín Gaité", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 296, febrero de 1975, págs. 464-466.
- Suñén, Luis: "Interlocutor intruso y texto total. *El cuarto de atrás*", en *Ínsula*, núm. 380-381, julio-agosto de 1978, pág. 11.
- Suñén, Luis: "'El cuarto de atrás'. Obsesión del interlocutor", en *Informaciones de las Artes y las Letras*, 15 de junio de 1978, pág. 2.
- Suñén, Luis: "Carmen Martín Gaité: 'Mientras dure la vida, sigamos con el cuento'", en *El País*, 17 de abril de 1983.
- Tschopp, Irene: "La novelística de Martín Gaité", en *ABC*, 8 de diciembre de 1995, pág. 46.
- Ugidos, Silvia: "El hilo de Carmen Martín Gaité" (*Lo raro es vivir*), en *Clarín*, núm. 6, noviembre-diciembre de 1996, pág. 71.

-Usandizaga, Helena: "Carmen Martín Gaité o el deseo narrativo que abarca el juego del amor y la mentira", en *La Vanguardia*, 17 de noviembre de 1983.

-Valls, Fernando: "*Nubosidad variable*. Como liebre en el erial", en *La Vanguardia*, 23 de abril de 1992.

-Vázquez Zamora, Rafael: "Carmen Martín Gaité, *Ritmo lento*", en *Destino*, núm. 1358, 17 de agosto de 1983, pág. 33.

-Velasco, Lola: "Libertad de soñar", en *Diario 16*, 5 de noviembre de 1992.

-Ventura, Lourdes: "*Lo raro es vivir*", en *El Mundo*, 24 de julio de 2000, pág. 40.

-Vilanova, Antonio: "Cuando llega el calor a un corazón helado" (sobre *La Reina de las Nieves*), en *La Vanguardia*, 27 de mayo de 1994.

-Villanueva, Darío: "La novela irónica de Carmen Martín Gaité" (sobre *Retahílas*), en *Camp de l'arpa*, núm. 23-24, agosto-septiembre de 1975, págs. 35-36.

-Villar, Arturo del: "Carmen Martín Gaité", en *La Estafeta Literaria*, núm. 645-646, 1-15 de octubre de 1978, págs. 8-11.

Otros textos y publicaciones

-Ayuso Verde, Ana: *El oficio de escritor*, Madrid, Suma de Letras, S. L., 2003. Contiene reflexiones de Carmen Martín Gaité y otros autores sobre la escritura y la literatura.

-Borau, José Lus: "Presencia del cine en la obra de Carmen Martín Gaité", en Martinell Gifre, Emma: *Al encuentro de Carmen Martín Gaité*, Barcelona, Departamento de Filología de la Universidad de Barcelona, 1997, págs. 48-51.

-Borau, José Luis: "Prólogo", en Martín Gaité, Carmen: *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, págs. 7-11.

-Freixas, Laura y Castro, Luisa: "Carmen Martín Gaité", en Freixas, Laura (ed.): *Retratos literarios: Escritores españoles del siglo XX evocados por sus contemporáneos*, Madrid, Espasa Calpe, 1997, págs. 301-308.

-Freixas, Laura: *La novela femenil y sus lectoras: la desvalorización de las mujeres y lo femenino en la crítica literaria española actual*, Córdoba,

Servicio de Publicaciones de la Universidad, 2009. Incluye el análisis del relato "Lo que queda enterrado", de Carmen Martín Gaité.

-Freixas, Laura: *El silencio de las madres. Y otras reflexiones sobre las mujeres en la cultura*, Madrid, Aresta Mujeres, 2015. Contiene un texto sobre Carmen Martín Gaité.

-Herralde, Jorge: "Mi experiencia de editor de Carmen Martín Gaité", en Martinell Gifre, Emma: *Al encuentro de Carmen Martín Gaité*, Barcelona, Departamento de Filología de la Universidad de Barcelona, 1997, págs. 57-58.

-Tusquets, Esther: "Carmiña en sus cartas", en *Confesiones de una editora poco mentirosa*, Barcelona, RqueR, 2005, págs. 153-160.

-Zuleta, Emilia de: "Imagen primera de Carmen Martín Gaité", en Martinell Gifre, Emma: *Carmen Martín Gaité*, Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica, 1993, págs. 76-81.

III. ESTUDIOS GENERALES Y OTRAS OBRAS SOBRE CARMEN MARTÍN GAITE Y/O LA LITERATURA ESPAÑOLA DEL SIGLO XX

-Abellán, Manuel L.: *Censura y creación literaria en España (1939-1976)*, Barcelona, Península, 1980.

-Aldecoa, Josefina: *Los niños de la guerra*, Madrid, Anaya, 1983.

-Aldecoa, Josefina: *En la distancia*, Madrid, Alfaguara, 2004.

-Alonso, Santos: *La novela en la transición (1976-1981)*, Madrid, Puerta del Sol, 1983.

-Amell, Samuel: "La novela española de los ochenta: resultado de una trayectoria definida", en *Letras de Deusto*, núm. 37, 1987, págs. 185-192.

-Amell, Samuel y García Castañeda, Salvador (eds.): *La cultura española del postfranquismo. Diez años de cine, cultura y literatura en España (1975-1985)*, Madrid, Playor, 1988.

-Amell, Samuel (ed.): *España frente al siglo XXI. Cultura y literatura*, Madrid, Ministerio de Cultura/Cátedra, 1992.

-Amorós, Andrés (ed.): *Letras españolas. 1976-1986*, Madrid, Castalia/Ministerio de Cultura, 1987.

- Asís Garrote, María Dolores de: *Última hora de la novela en España*, Madrid, Pirámide, 1996.
- Ballesteros, Isolina: *Escritura femenina y discurso autobiográfico en la nueva novela española*, Nueva York, Peter Lang, 1994.
- Barrero Pérez, Óscar: *La novela existencial española de posguerra*, Madrid, Gredos, 1987.
- Barrero Pérez, Óscar: *Historia de la literatura española contemporánea (1939-1990)*, Madrid, Istmo, 1992.
- Basanta, Ángel y Loureiro, Ángel G.: "La autobiografía desde 1975", en *Ínsula*, núm. 589-590, enero-febrero de 1996, págs. 9-11.
- Benegas, Noni y Munárriz Peralta, Jesús: *Ellas tienen la palabra. Dos décadas de poesía española*, Madrid, Hiperión, 1998.
- Brown, Joan Lipman (ed.): *Women Writers of Contemporary Spain. Exiles in the Homeland*, Newark, University of Delaware Press, 1991.
- Buchanan, Luanne: "La novela como canto a la palabra", en *Ínsula*, núm. 396-397, 1979, pág. 13.
- Buckley, Ramón: *La doble transición. Política y literatura en la España de los años setenta*, Madrid, Siglo XXI, 1996.
- Burunat, Silvia: *El monólogo interior como forma narrativa en la novela española (1940-1975)*, Madrid, Porrúa Turanzas, 1980.
- Caballé, Anna (dir.): *La vida escrita por las mujeres. 1. Lo mío es escribir* [siglo XX, 1960-2001], Barcelona, Siglo XXI/Círculo de Lectores, 2003.
- Caballé, Anna (dir.): *La vida escrita por las mujeres. 2. Contando estrellas* [siglo XX, 1920-1960], Barcelona, Siglo XXI/Círculo de Lectores, 2003.
- Cardona, Rodolfo (ed.): *Novelistas españoles de postguerra*, Madrid, Taurus, 1976.
- Ciplijauskaitė, Birutė: "La novela femenina como autobiografía", en *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Madrid, Istmo, I, 1986, págs. 397-405.
- Ciplijauskaitė, Birutė: *La novela femenina contemporánea (1970-1985). Hacia una tipología de la narración en primera persona*, Barcelona, Anthropos, 1988.

-Ciplijauskaitė, Birutė: "Lyric Memory, Oral History, and the Shaping of Self in Spanish Narrative", en *Forum For Modern Language Studies*, XXVIII, núm. 4, octubre de 1992, págs. 390-400.

-Cuevas García, Cristóbal (ed.): *Escribir mujer. Narradoras españolas hoy* (Actas del XIII Congreso de Literatura Española Contemporánea, 8-12 de noviembre de 1999), Málaga, Servicio de Publicaciones de la Universidad, 2000.

-Curutchet, Juan Carlos: *Introducción a la novela española de postguerra*, Montevideo, Alfa, 1966.

-Davies, Catherine: *Spanish Women's Writing 1849-1996*, London, The Athlone Press, 1998.

-Durán, Manuel: "Así que pasen diez años: la novela española de los setenta", en *Anales de la Narrativa Española Contemporánea*, V, 1980, págs. 91-106.

-Encinar, Ángeles: *Cuentos de este siglo. 30 narradoras españolas contemporáneas*, Barcelona, Lumen, 1995.

-Esteban Soler, Hipólito: "Narradores españoles del medio siglo", en *Miscelanea di Studi Ispanici*, Universidad de Pisa, 1971-1973, págs. 217-370.

-Fagundo, Ana María: *Literatura femenina de España y las Américas*, Madrid, Fundamentos, 1995.

-Fernández, Celia y Hermosilla, M.^a Ángeles (eds.): *Autobiografía en España: un balance. Actas del Congreso Internacional celebrado en la Facultad de Filosofía y Letras de Córdoba del 25 al 27 de octubre de 2001*, Madrid, Visor, 2004.

-Fernández Fernández, Luis Miguel: "El acercamiento humanitario a la realidad. Un aspecto del neorrealismo literario español", en *Anales de la Literatura Española Contemporánea (ALEC)*, vol. 16, núm. 3, 1991, págs. 255-274.

-Fernández Fernández, Luis Miguel: *El neorrealismo en la narración española de los años cincuenta*, Santiago de Compostela, Servicio de Publicaciones de la Universidad, 1992.

-Ferrerías, Juan Ignacio: *La novela en el siglo XX (desde 1939)*, Madrid, Taurus, 1988.

-Fortes, José Antonio: *Novelas para la transición política*, Madrid, Libertarias, 1987.

-Fuente, Inmaculada de la: *Mujeres de la posguerra. De Carmen Laforet a Rosa Chacel: historia de una generación*, Barcelona, Planeta, 2002.

-Fusi, Juan Pablo: *Un siglo de España. La cultura*, Madrid, Marcial Pons, 1999.

-García Padrino, Jaime: *Libros y literatura para niños en la España contemporánea*, Madrid, Salamanca, Peñaranda de Bracamonte, Fundación Germán Sánchez Ruipérez/Ediciones Pirámide, 1992.

-Gil Casado, Pablo: *La novela social española, 1920-1973*, Barcelona, Seix Barral, 1973.

-Gil Casado, Pablo: *La novela deshumanizada española (1958-1988)*, Barcelona, Anthropos, 1990.

-Goytisolo, Juan: *El furgón de cola*, Barcelona, Editorial Planeta, 1999 (edición original: 1967).

-Gracia, Jordi: "Novela y cultura en el fin de siglo", en *Ínsula*, núm. 589-590, enero-febrero de 1996, págs. 27-31.

-Holloway, Vance R.: *El posmodernismo y otras tendencias de la novela española (1967-1995)*, Madrid, Fundamentos, 1992.

-Ingenschay, Dieter & Neuschäfer, Hans-Jörg (eds.): *Abriendo caminos. La literatura española desde 1975*, Barcelona, Lumen, 1994.

-Juliá, Santos: *El ensayo español. Siglo XX*, Barcelona, Crítica, 2009.

-Langa Pizarro, M.^a Mar: *Del franquismo a la posmodernidad: la novela española (1975-1999). Análisis y diccionario de autores*, Alicante, Publicaciones de la Universidad, 2000.

-López, Francisca: *Mito y discurso en la novela femenina de posguerra en España*, Madrid, Pliegos, 1995.

-López de Abiada, José Manuel; Neuschäfer, Hans-Jörg & López Bernasocchi, Augusta (eds.): *Entre el ocio y el negocio: industria editorial y literatura en la España de los 90*, Madrid, Verbum, 2001.

-Mainer, José-Carlos: *De postguerra (1951-1990)*, Barcelona, Crítica, 1994.

-Mainer, José-Carlos: *Tramas, libros, nombres. Para entender la literatura española, 1944-2000*, Barcelona, Anagrama, 2005.

- Mainer, José-Carlos: "1985-1990: Cinco años más", en Amell, Samuel (ed.): *España frente al siglo XXI. Cultura y literatura*, Madrid, Ministerio de Cultura/Cátedra, 1992, págs. 15-49.
- Manteiga, Roberto C., Galersteine, Carolyn & McNerney, Kathleen (eds.): *Feminine Concerns in Contemporary Spanish Fiction by Women*, Potomac (Maryland), Scripta Humanistica, 1988.
- Martínez Cachero, José María: *La novela española entre 1936 y el fin de siglo. Historia de una aventura*, Madrid, Castalia, 1997.
- Martínez Cachero, José María y otros: *Mostrar con propiedad un desatino. La novela española contemporánea*, Madrid, Eneida, 2004.
- Mayans Natal, María Jesús: *Narrativa feminista española de posguerra*, Madrid, Pliegos, 1991.
- Morán, Fernando: *Explicación de una limitación: la novela realista de los años cincuenta en España*, Madrid, Taurus, 1971.
- Narbona, Antonio: "Diálogo literatura y escritura(lidad)-oralidad", en Eberrenz, R. (ed.): *Diálogo y oralidad en la narrativa hispánica moderna*, Madrid, Verbum, 2001, págs. 189-208.
- Navajas, Gonzalo: *Más allá de la posmodernidad. Estética de la nueva novela y cine españoles*, Barcelona, EUB, 1996.
- Neuschäfer, Hans-Jörg: *Adiós a la España eterna. La dialéctica de la censura. Novela, teatro y cine bajo el franquismo*, Barcelona, Anthropos, 1994.
- Nieva de la Paz, Pilar: *Narradoras españolas en la transición política*, Madrid, Editorial Fundamentos, 2004.
- Nieva de la Paz, Pilar: "I. Las narradoras y su inserción en la sociedad literaria española de la transición política", en Nieva de la Paz, Pilar: *Narradoras españolas en la transición política*, Madrid, Editorial Fundamentos, 2004, págs. 23-78.
- Nora, Eugenio G. de: *La novela española contemporánea (1898-1971)*, Madrid, Gredos, 1963-1971, 3 vols.
- Peña Ardid, Carmen: "Más allá de la cinefilia y la mitomanía. Las escritoras españolas ante el cine", en *Arbor. Ciencia, pensamiento y cultura*, CSIC, vol. 187, núm. 748, marzo-abril 2011, págs. 345-370.
- Pérez, Janet W. (ed.): *Novelistas femeninas de la postguerra española*, Madrid, Porrúa Turanzas, 1983.

-Pozuelo Yvancos, José María (coord.): *Las ideas literarias (1214-2010)*, vol. 8 de *Historia de la literatura española*, de José Carlos Mainer, Barcelona, Crítica, 2011.

-Ramos Ortega, Manuel José y Pérez-Bustamante, Ana-Sofía (eds.), con la colaboración de José Jurado Morales: *Literatura española alrededor de 1950: Panorama de una diversidad*, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad, 1996.

-Redondo Goicoechea, Alicia: "Escritoras hispánicas", en Caballé, Anna (dir.): *La vida escrita por las mujeres. 1. Lo mío es escribir* [siglo XX, 1960-2001], Barcelona, Siglo XXI/Círculo de Lectores, 2003, págs. 17-50.

-Rico, Francisco: *Historia y crítica de la literatura española 1939-1980*, Barcelona, Editorial Crítica, 1980.

-Romera Castillo, José: "Panorama de la literatura autobiográfica en España (1975-1991)", en *Suplementos Anthropos*, núm. 125, 1991, págs. 170-184.

-Ruiz Guerrero, Cristina: *Panorama de escritoras españolas (2 vols.)*, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad, 1997.

-Sanz Villanueva, Santos: *Historia de la novela social española (1942-1975)*, Madrid, Alhambra, 1980, 2 vols.

-Sanz Villanueva, Santos: "Tres lustros largos en las letras españolas (1975-1991)", en *La Página*, núm. 7, 1992, págs. 3-16.

-Sanz Villanueva, Santos: "La novela", en Villanueva, Darío y otros (eds.): *Historia y crítica de la literatura española. IX: Los nuevos nombres: 1975-1990*, Barcelona, Crítica, 1998, págs. 249-284.

-Sobejano, Gonzalo: *Novela española de nuestro tiempo*, Madrid, Prensa Española, 1975.

-Sobejano, Gonzalo: "Novelistas de 1950 al final del siglo", en *Ínsula*, núm. 589-590, enero-febrero de 1996, págs. 43-44.

-Sobejano, Gonzalo: *Novela española contemporánea 1940-1955 (doce estudios)*, Madrid, Mare Nostrum Comunicación, 2003.

-Soldevila Durante, Ignacio: *La novela desde 1936*, Madrid, Alhambra, 1980.

-Soldevila Durante, Ignacio: "La novela española en lengua castellana desde 1976 hasta 1985", en Amell, Samuel y García Castañeda,

Salvador (eds.): *La cultura española del postfranquismo. Diez años de cine, cultura y literatura en España (1975-1985)*, Madrid, Playor, 1988.

-Soldevila Durante, Ignacio: *Historia de la novela española (1936-2000)*, vol. I, Madrid, Cátedra, 2001.

-Soliño, María Elena: *Women and Children First: Spanish Women Writers and the Fairy Tale Tradition*, Potomac (Maryland), Scripta Humanistica, 2002.

-Spires, Robert C.: *La novela española de posguerra. Creación artística y experiencia personal*, Madrid, Cupsa, 1978.

-Valls, Fernando: "Una época troyana: los años de la novela social (1954-1962)", en *República de las Letras*, núm. 24, abril de 1989, págs. 78-80.

-Valls, Fernando: "La literatura femenina en España: 1975-1989", en *Ínsula*, núm. 512-513, agosto-septiembre de 1989, pág. 13.

-VV.AA.: *Palabras para un tiempo de silencio. La poesía y la novela de la generación del 50*, monográfico de la publicación periódica *Olvidos de Granada*, núm. 13, 1984.

-VV.AA.: *Diez años de novela en España (1976-1985)*, monográfico de *Ínsula*, núm. 464-465, julio-agosto de 1985.

-VV.AA.: *Suspiros de España. Diez años de cultura. 1975-1985*, monográfico de *Las Nuevas Letras*, núm. 3-4, invierno de 1985.

-VV.AA.: *Medio siglo de literatura en España. 1939-1989 (I)*, monográfico de *República de las Letras*, núm. 24, abril de 1989.

-VV.AA.: *Medio siglo de literatura en España. 1939-1989 (II)*, monográfico de *República de las Letras*, núm. 25, julio de 1989.

-VV.AA.: *Novela y poesía de dos mundos. La creación literaria en España e Hispanoamérica, hoy*, monográfico de *Ínsula*, núm. 512-513, agosto-septiembre de 1989.

-VV.AA.: *El estado de la cuestión. Novela española, 1989-1990*, monográfico de *Ínsula*, núm. 525, septiembre de 1990.

-VV.AA.: *Del franquismo a la posmodernidad. Cultura española, 1975-1990*, Madrid, Akal, 1995.

-VV.AA.: *El espejo fragmentado. Narrativa española al filo del milenio*, monográfico de *Ínsula*, núm. 589-590, enero-febrero de 1996.

-VV.AA.: *Actas del Congreso "Narrativa española (1950-1970). Del realismo a la renovación"*, Jerez de la Frontera (Cádiz), Fundación Caballero Bonald, 2001.

-Vilanova, Antonio: *Novela y sociedad en la España de la posguerra*, Barcelona, Lumen, 1995.

-Vilarós, Teresa M.: *El mono del desencanto. Una crítica cultural de la transición española (1973-1993)*, Madrid, Siglo XXI, 1998.

-Villalba Álvarez, Marina (coord.): *Mujeres novelistas en el panorama literario del siglo XX. I Congreso de narrativa española (en lengua española)*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2000.

-Villanueva, Darío: "La novela social. Apostillas a un estado de la cuestión", en *Literatura contemporánea en Castilla y León*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1988, págs. 329-348.

-Yerro Villanueva, Tomás: *Aspectos técnicos y estructurales de la novela española actual*, Pamplona, Eunsa, 1977.

-Zatlin, Phyllis: "Women Novelist in Democratic Spain: Freedom to Express the Female Perspective", en *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 12, 1987, págs. 29-44.

IV. METODOLOGÍA Y OTRAS OBRAS DE CONSULTA

-Acosta Gómez, Luis A.: *El lector y la obra. Teoría de la recepción literaria*, Madrid, Gredos, 1989.

-Anderson Imbert, Enrique: *Teoría y práctica del cuento*, Barcelona, Ariel, 1992.

-Bachelard, Gaston: *La poética del espacio*, México, Fondo de Cultura Económica de España, 1965.

-Ball, Mieke: *Teoría de la narrativa. Una introducción a la narratología*, Madrid, Cátedra, 1987.

-Calderón, Demetrio Estébanez: *Diccionario de términos literarios*, Madrid, Alianza Editorial, 1996.

-Culler, Jonathan: *Breve introducción a la teoría literaria*, Barcelona, Crítica, 2000.

- Eco, Umberto: *Lector in fabula: la cooperación interpretativa en el texto narrativo*, Barcelona, Lumen, 1981.
- Freixas, Laura: "Lo femenino" en la crítica literaria española", en *Letra Internacional*, 73, 2001, págs. 41-51.
- García Berrio, Antonio: *Teoría de la literatura*, Madrid, Cátedra, 1994.
- García Landa, José Ángel: *Acción, relato, discurso. Estructura de la ficción narrativa*, Salamanca, Ediciones de la Universidad, 1998.
- Ginzburg, Natalia: "Mi oficio", en Ginzburg, Natalia: *Las pequeñas virtudes*, Barcelona, Acantilado, 2002.
- Glantz, Margo: *Las genealogías*, Barcelona, Alfaguara, 1998.
- Gómez Redondo, Fernando: *El lenguaje literario. Teoría y práctica*, Madrid, Editorial EDAF, 2001, (edición original: 1994).
- Gotham Writers' Workshop: *Escribir ficción. Guía práctica de la famosa escuela de escritores de Nueva York*, edición y revisión de Alexander Steele, traducción de Jessica J. Lockhart, Barcelona, Alba Editorial, 2012, (edición original en inglés: 2003).
- Havelock, Eric A.: *La musa aprende a escribir. Reflexiones sobre oralidad y escritura desde la Antigüedad hasta el presente*, Barcelona, Paidós, 1996.
- Manguel, Alberto: *Una historia de la lectura*, traducción de José Luis López Muñoz, Madrid, Alianza Editorial, 2002, (edición original traducida: 1998).
- Marchese, Angelo, y Forradellas, Joaquín: *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Barcelona, Editorial Ariel, 2000, (edición original: 1986).
- Pérez Gallego, Cándido: *Morfonovelística: (hacia una sociología del hecho novelístico)*, Madrid, Fundamentos, 1973.
- Pozuelo Yvancos, José María: *Teoría del lenguaje literario*, Madrid, Cátedra, 1992.
- Propp, Vladímir: *Morfología del cuento*, Madrid, Fundamentos, 1981.
- Reis, Carlos y Lopes, Ana Cristina: *Diccionario de narratología*, Salamanca, Ediciones Colegio de España, 1996.
- Reyzábal, María Victoria: *Diccionario de términos literarios*, Madrid, Acento Editorial, 2003, (edición original: 1998).

-Todorov, Tzvetan: *Introducción a la literatura fantástica*, Barcelona, Ediciones Buenos Aires, 1982.

-Woolf, Virginia: *La torre inclinada y otros ensayos*, Barcelona, Editorial Lumen, 1977.

-Woolf, Virginia: *Las mujeres y la literatura*, Barcelona, Editorial Lumen, 1981.

-Woolf, Virginia: *Un cuarto propio*, Madrid, Alianza Editorial, 2003, (edición original traducida: 1995).